LUCIDITÉ,

DÉSESPOIR

ET ÉCRITURE

Texte, revu et complété par l'auteur, de la conférence
donnée, à l'initiative des éditions Pleins feux,
le 9 décembre 1999, à Nantes.

Société Octave Mirbeau - Presses de l'Université d'Angers

Angers - 2001

PIERRE MICHEL

LUCIDITÉ, DÉSESPOIR ET ÉCRITURE

Société Octave Mirbeau
Presses de l'Université d'Angers

Angers - 2001

AVANT-PROPOS

C'est après m'avoir entendu traiter du matérialisme radical et désespéré du romancier, dramaturge, pamphlétaire et critique d'art Octave Mirbeau (1848-1917) que Didier Périgois, des Éditions Pleins Feux, de Nantes, m'a proposé de réfléchir aux problèmes des relations entre la lucidité, inséparable du désespoir, et l'écriture. Le désespoir — et quel désespoir ? — est-il une condition d'accession au réel ? Est-il soluble dans l'écriture ? La lucidité face au réel est-elle une condition de l'écriture ? Ou bien n'est-ce pas plutôt l'écriture qui serait à la source de toute lucidité ? Quelles relations y a-t-il entre une vision désespérée du monde, de la société et de la nature humaine, d'un côté, et, de l'autre, l'outil et le matériau que constituent les mots pour l'écrivain ?

Vastes questions en vérité, où convergent littérature et philosophie, esthétique et psychologie, et sur lesquelles j'ai d'autant moins la présomption d'apporter des réponses tranchées que je ne suis pas un professionnel de la plume et n'ai, sur l'écriture, que le regard extérieur d'un universitaire qui n'en fait qu'un usage fonctionnel.

Je me contenterai donc de débroussailler le problème à la lumière de l'écrivain que je connais le mieux, pour l'avoir fréquenté pendant un tiers de siècle, et dont toute l'œuvre, longtemps mal lue, à travers de multiples verres déformants, et par conséquent mal comprise, est irriguée par ce type de questionnement : je veux parler d'Octave Mirbeau, l'auteur notamment de *L'Abbé Jules*, du *Journal d'une femme de chambre* et de *Les Affaires sont les affaires*. Je ne souhaite pas pour autant m'y enfermer et je ne manquerai pas de faire quelques escapades en dehors des chemins bien balisés de la mirbeaulogie.

LE DÉSESPOIR

Mais il convient, avant d'aller plus loin, de définir le mot problématique de "désespoir", afin d'éviter tout contresens. Je l'entends ici dans un sens très particulier et éminemment positif, celui-là même que lui donne le philosophe André Comte-Sponville. Dans les deux volumes de son *Traité du désespoir et de la béatitude* — intitulés respectivement *Le Mythe d'Icare* et *Vivre* —, il voit dans ce qu'il appelle le "*désespoir*" le premier pas, indispensable, vers une sagesse matérialiste conséquente — qu'il nomme la "*béatitude*" —, c'est-à-dire libérée de toute croyance en une quelconque transcendance, et débarrassée de tous les germes pernicieux d'idéalisme et de spiritualisme, qui empoisonnent encore les esprits et que Mirbeau déjà aurait souhaité éradiquer, parce qu'ils empêchent de vivre dans le monde réel et génèrent une kyrielle de souffrances, de conflits et de catastrophes.

Au premier chef, bien sûr, il convient d'éliminer l'idéalisme archaïque des anciennes religions aliénantes et culpabilisantes, tout juste bonnes pour des "*pensionnaires de Charenton*", aux yeux du jeune Octave Mirbeau[1]. Elles ont été accusées d'entretenir l'espoir mystificateur d'une autre vie, supposée meilleure et consolatrice, pour mieux inciter les dominés et les exploités à se soumettre à leurs oppresseurs et à se résigner à leur misère, et, à ce titre, elles ont été stigmatisées par les penseurs des Lumières, par les libertaires, par les laïques de tout poil et par les marxistes de toute obédience[2].

Mais il faut aussi — et c'est plus original — faire la chasse à l'idéalisme camouflé sous des apparences de matérialisme scientifique, succédané laïcisé des vieilles religions, qui se révèle, à l'expérience, tout aussi dangereux : celui des scientistes, toujours prêts, au nom de la science, à expérimenter les inventions les plus dommageables pour l'humanité[3] ; et celui des rêveurs d'utopies politiques et des vendeurs d'orviétan révolutionnaire, pour qui c'est *hic et nunc* qu'il convient de concrétiser les espérances, et qui sont résolus à justifier tous les moyens au nom de fins supposées émancipatrices. On sait ce qu'il en est advenu...

Pour Comte-Sponville, en effet, sous quelque forme qu'il soit accommodé à l'usage du bon peuple, l'espoir qui, selon la prétendue sagesse des nations, "*fait vivre*", n'est en réalité qu'"*une maladie et une*

drogue", voire "*un opium*[4]" — comme l'écrivait Mirbeau en 1897 à propos de sa tragédie prolétarienne *Les Mauvais Bergers*[5] —, quand ce n'est pas une forme de suicide de la pensée, comme le qualifie Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*[6]. De fait, l'espoir constitue bien souvent une véritable politique de l'autruche. Il interdit de regarder Méduse en face, et de se rendre compte, par exemple, que l'univers est un vaste abattoir, ou, comme dit Mirbeau, "*un immense, un inexorable jardin des supplices*[7]", où tous les jours d'innocentes créatures sont mises à mort au terme d'atroces tortures ; ou bien que la société dite "de consommation", loin d'être ce que les publicitaires et les politiciens veulent nous faire accroire, repose en réalité sur la misère du plus grand nombre, sur l'exploitation du tiers-monde, sur la destruction de cultures ancestrales, sur le saccage de la nature, sur le gaspillage des matières premières non renouvelables, et sur la mutilation des intelligences ; ou bien encore que ce qu'il est convenu d'appeler "l'amour", chanté sur tous les tons et idéalisé dans toutes les langues, n'est en réalité qu'une grossière illusion[8], quand il n'est pas une horrible torture[9].

Au contraire de la vulgaire croyance et de l'aveugle espérance, qui ne sont que duperie à la portée de toutes les intelligences, à commencer par les plus rudimentaires, le désespoir, selon Comte-Sponville, implique une "*force d'âme*" que tout le monde n'a pas. Et, avant d'être un "*état*", étape nécessaire pour parvenir à la "*béatitude*", il est une "*action*", qui "*suppose toujours la force préalable d'un refus*". Cette action vise à nous purger de toutes les illusions, prétendument consolantes, qui en réalité nous égarent, nous aliènent et nous interdisent de vivre pour notre propre compte : "*Le matérialisme est une* ***dés-illusion***[10]". Afin de nous permettre de sortir des rêves religieux ou métaphysiques de l'enfance et de l'adolescence et d'accéder enfin à la lucidité de la maturité, il lui faut désenchanter l'univers une bonne fois pour toutes. Prenant le contre-pied du slogan communiste de jadis, Comte-Sponville en déduit que, pour être un matérialiste digne de ce nom et contribuer à l'émancipation des souffrants de ce monde, et non un de ces "*mauvais bergers*" chargés de diffuser un nouvel opium du peuple, "*il faut désespérer Billancourt*[11]".

Or, précisément, dans toute son œuvre, Octave Mirbeau a fait preuve d'une lucidité désespérée, qui nous autorise à voir en lui le prototype du matérialiste moderne cher au cœur de Comte-Sponville. C'est pourquoi nous nous référerons souvent à son œuvre et à ses combats. Mais il convient, avant d'aller plus loin, et afin, de nouveau, d'éviter tout contresens, de préciser que ce matérialisme, au sens philosophique du

terme, n'a évidemment rien à voir avec le prétendu "matérialisme" trivial de la société de consommation, qui se situe aux antipodes de la sagesse désespérée du philosophe : ce n'est en réalité qu'un idéalisme naïf et grossier, que le produit d'illusions grossières, concoctées *ad usum populi* par le décervelage publicitaire, les super-niaiseries hollywoodiennes et télévisuelles et la démagogie des aventuriers de la politique en quête d'électeurs moutonniers à tondre[12], puisqu'il fait croire aux consommateurs que le bonheur est dans les choses et qu'ils seront d'autant plus heureux qu'ils auront consommé davantage...

À la différence de ceux qui tentent dérisoirement de combler le vide existentiel par des valeurs sacralisées ou divinisées, fussent-elles purement commerciales, Mirbeau est un véritable athée : il n'a substitué aucun dieu nouveau à ceux des vieilles religions charlatanesques démonétisées, et il a entrepris un énorme effort de démystification, de désacralisation et de dérision en vue de dessiller les yeux de ses lecteurs et de les "dés-illusionner" comme il s'est "dés-illusionné" lui-même[13].

Mais — et c'est ce qui fait son originalité et sa modernité — cela ne l'a pas empêché pour autant de continuer à vivre et à se battre sans répit, sans rien espérer ici-bas et sans entretenir la moindre illusion sur ce qui nous attend *post mortem*, pour substituer à l'universel chaos, à la misère de notre condition et à l'injustice sociale, un monde un tout petit peu plus supportable et humain. L'éthique qu'il a élaborée, l'esthétique qui imprègne sa critique d'art et ses romans, et son engagement politique d'intellectuel dreyfusard et libertaire témoignent d'un matérialisme sans failles. C'est pourquoi il constituera un exemple de choix.

- **Une éthique matérialiste** :

À la pseudo-morale, qui tombe du ciel, qui est imposée par une autorité religieuse ou politique, ou par le désastreux succédané qu'est l'autorité paternelle[14], et qui se révèle, à l'usage, éminemment compressive et liberticide, il convient de substituer une éthique, qui s'élève de la conscience du sujet et qui se propose de chercher "*le bonheur en soi-même*". Comme l'écrit André Comte-Sponville, "*le matérialisme détruit la morale (comme théorie des devoirs) et la remplace par une éthique (comme théorie du bonheur)*[15]". C'était déjà ce que prêchait l'abbé Jules, héros éponyme du roman de Mirbeau (1888) : rejetant violemment les idéaux proposés par la société et "*dont sont nés les banquiers, les prêtres,*

les escrocs, les débauchés, les assassins et les malheureux" — cherchez l'intrus ! —, il prônait l'eudémonisme : "*Qu'est-ce que tu dois chercher dans la vie ?... Le bonheur*[16]".

Simplement, ce bonheur du sage n'a rien à voir avec les illusions que la société, et notamment la société capitaliste homicide, nous fait miroiter pour mieux nous piéger. Il n'est pas dans la satisfaction d'ambitions sociales, qui ne peuvent au contraire que dépraver et frustrer. Il n'est pas davantage dans l'accumulation des biens matériels, qui détournent des vraies valeurs et rendent l'homme perpétuellement esclave de nouvelles illusions, à l'instar de l'âne condamné à courir après la carotte qui lui pend au nez. Il est encore moins dans la quête effrénée du plaisir mortifère, que Mirbeau, dans la lignée de Baudelaire[17], démystifie au vitriol : "*Il vient de la vanité et il va au crime. Il vide les cervelles, pourrit les âmes, dessèche les muscles, d'un peuple d'hommes robustes il fait un peuple de crétins.* [...] *C'est lui le pourvoyeur des bagnes et qui alimente les échafauds.* [...] *C'est le grand destructeur, car il ne crée rien et il tue tout ce qui est créé*[18]". Ce sont là autant de miroirs aux alouettes, qui dépossèdent les larves humaines de tout pouvoir sur leur propre vie et les soumettent à l'instinct de mort.

Faut-il s'étonner, dès lors, si les enfants ainsi conditionnés et à qui les parents et les enseignants imposent, "*de par* [leur] *autorité légale, des goûts, des fonctions, des actions qui ne sont pas les leurs, et qui deviennent non pas une joie, ce qu'ils devraient être, mais un véritable supplice*", sont "*déséquilibrés*" et "*malheureux*" ? "*Combien rencontrez-vous, dans la vie, de gens réellement adéquats à eux-mêmes*[19] *?*" Par opposition aux "*pauvres diables*" dont il peuple ses récits, Mirbeau nous incite à développer au mieux nos "*facultés dominantes*" et nos "*forces individuelles, qui correspondent exactement à un besoin ou à un agrément de la vie*[20]". Seule façon d'être "*adéquat à soi-même*" et de devenir un être unique, et non le mouton anonyme et indifférencié d'un troupeau qu'on conduit aux urnes et à l'abattoir (de l'usine ou de la guerre) ; seule façon aussi, par conséquent, d'avoir une chance d'être un tant soit peu équilibré et heureux. Bref, le bonheur ne tombe pas non plus du ciel : il se construit, il est une conquête, voire, comme l'écrit Comte-Sponville, "*une action*" et "*une création*". C'est bien pourquoi il ne saurait être à la portée de tout le monde : seuls les *happy few* chers à Stendhal peuvent, dans leur "*chasse au bonheur*", prétendre, sinon l'atteindre, du moins s'en approcher.

Car les obstacles sont multiples : non seulement dans la société compressive, qui, selon le libertaire Mirbeau, cherche à tuer l'homme dans

l'homme afin de le réduire à l'état larvaire, mais aussi au cœur de chaque individu, qui, du fait de sa pseudo-"éducation" aliénante, est perpétuellement déchiré entre les instincts de sa nature et les contraintes et les interdits de sa culture, comme le romancier en a fait la douloureuse expérience[21]. Il sait que, pour se libérer des préjugés "*corrosifs*" inculqués pendant des années, il faut "*des efforts persistants qui ne sont pas à la portée de toutes les âmes*". Ainsi écrit-il, à propos des "*palinodies*" que lui reprochent les antisémites pendant l'affaire Dreyfus : "*Devant les découvertes successives de ce qui lui apparaît comme la vérité, cet homme-là* [de bonne volonté] *est heureux de répudier, un à un, les mensonges où le retiennent, si longtemps prisonnier de lui-même, ces terribles chaînes de l'éducation de la famille, des prêtres ou de l'État. C'est plus difficile qu'on ne pense d'effacer ces empreintes, tant elles sont fortement et profondément entrées en vous*[22] ".

Ainsi, bien avant Jean-Paul Sartre et Eugène Ionesco, Mirbeau oppose les âmes faibles, les larves, moutons et rhinocéros, dûment possédés, pétris[23], émasculés et crétinisés par la famille, l'école, l'Église et la presse[24], et qui perdent dangereusement toute autonomie et tout esprit critique au sein d'une foule[25], et les âmes fortes, âmes d'exception, qui résistent aux forces d'oppression, ne serait-ce qu'en leur opposant leur propre force d'inertie, comme les cancres de lycée, et qui ne deviennent elles-mêmes qu'au terme d'une douloureuse ascèse, à l'instar des "*grands dieux de* [son] *cœur*" Auguste Rodin et Claude Monet.

Cette ascèse est-elle suffisante pour autant, et permet-elle vraiment de parvenir à une sérénité proche du bonheur entrevu ? Mirbeau est trop lucide pour croire la chose possible : comme tout idéal, le bonheur est inaccessible et, tel un mirage, s'éloigne chaque fois que l'on croit s'en être rapproché. Face au tragique de notre condition, il en arrive alors, comme l'abbé Jules, à souhaiter l'extinction de la conscience. Ce que les bouddhistes, évoqués avec sympathie dans les *Lettres de l'Inde*, appellent le Nirvana[26]. À défaut d'y parvenir, il convient du moins, comme le prêche l'abbé Jules, de "*diminuer le mal en diminuant le nombre des obligations sociales*", et de se détacher progressivement de tout ce qui entrave l'ascension : "*les remords qui attristent, les passions d'amour ou d'argent qui salissent, les inquiétudes intellectuelles qui tuent*". Au terme de ce dépouillement d'inspiration schopenhauerienne, il faudrait arriver à "*ne plus sentir* [son] *moi, être une chose insaisissable, fondue dans la nature, comme se fond dans la mer une goutte d'eau qui tombe du nuage*". Mais, reconnaît l'abbé Jules, dont la grande carcasse est agitée de passions

mal contenues et de désirs inassouvis et toujours renaissants, "*ce n'est point facile d'y atteindre, et l'on arrive plus aisément à fabriquer un Jésus-Christ, un Mahomet, un Napoléon, qu'un Rien*[27]".

Il y a là un double paradoxe : c'est précisément parce qu'il est matérialiste et regarde Méduse en face[28] que, sans entretenir la moindre illusion, Mirbeau en arrive à préconiser un détachement maximal des biens matériels pour réduire la vie "*à son minimum de malfaisance*", comme il le dira de l'État compressif[29] ; et c'est parce qu'il souhaite rendre "*l'individu libre et heureux*" qu'il aboutit lucidement à l'apologie du renoncement et de l'anéantissement de la conscience. Mais c'est là un itinéraire logique pour un véritable matérialiste, selon Comte-Sponville, car, "*si l'âme n'existe pas, si le* moi *n'est rien, il n'y a* rien *à en attendre. Et le seul refuge*", c'est "*ce* rien *même*" ; dès lors, "*la sagesse est d'accepter cette non-possession de soi ; accepter de n'être, à jamais, que l'ombre de soi-même*[30]".

- **Une esthétique matérialiste** :

Pour Comte-Sponville, ce ne peut être qu'une "*esthétique du désespoir*", c'est-à-dire "*une esthétique sans beauté éternelle ni absolue, sans finalisme, sans monde intelligible, sans inspiration, sans romantisme* [31]". Et, de fait, ce sont là tous les ingrédients d'un art idéaliste et mensonger, dont Mirbeau n'a cessé de tourner en dérision les "*mystifications*", pour y substituer un art et une littérature qui nous aident à jeter sur les choses un regard neuf et à y découvrir ce que, par nous-mêmes, nous n'y aurions jamais vu ni senti.

Son esthétique refuse donc, en premier lieu, toute référence à un modèle divin, à une beauté absolue, transcendant les siècles et les cultures, comme le présuppose l'idéal classique pétrifié en académisme : "*Nous recevons, dès en naissant, une éducation du Beau, toujours la même, comme si le Beau s'apprenait ainsi que la grammaire, et comme s'il existait un Beau plus Beau, un Beau vrai, un Beau unique ; comme si le Beau n'était pas la faculté, toute personnelle, et par conséquent différente à chacun de nous, de ressentir des impressions et de les fixer* [...] *sur la toile, dans la pierre, en un livre*[32]". Le beau n'est pas seulement variable dans le temps et dans l'espace et relatif à l'époque et à la culture dominante, qui conditionnent nos goûts, comme Voltaire l'avait bien senti : il est de surcroît variable d'un artiste à l'autre et fonction du regard tout personnel

qu'il jette sur les choses, selon son tempérament et son état d'esprit du moment. Il est donc totalement subjectif : "*Il n'existe pas une vérité en art ; il n'existe que des vérités variables et opposées, correspondant aux sensations également variables et opposées que l'art éveille en chacun de nous*[33]".

Mieux encore : Mirbeau se méfiera de ses propres critères de jugement, présentés pendant une trentaine d'années comme alternatifs à ceux des académiques et dotés parfois de majuscules ambiguës : la Vie, sans laquelle il n'y a pas d'art, et la Nature, source inépuisable où l'artiste doit puiser des motifs et des leçons. Ainsi, sous l'effet des peintres Nabis, il en arrive à soupçonner "*que la nature n'est qu'un état de notre développement intellectuel*", donc relative à chaque artiste : "*La nature n'était plus pour eux rien d'absolu, et ils comprenaient que les plus doués d'entre nous, ceux qui conquièrent le droit d'être salués du nom de créateurs, la font et la tranforment à mesure, au gré de leur génie*[34]". Belle preuve de matérialisme selon les critères de Comte-Sponville : "*Être philosophe matérialiste, c'est savoir que l'idéal auquel on croit — et que l'on pense — n'existe pas*[35]". Mais en récusant de la sorte toute prétention à l'absolu et à l'universel, le critique, du même coup, remet en cause sa propre autorité, comme l'a bien vu Comte-Sponville. Et, de fait, Mirbeau avoue en 1910 : "*Ce que je pense des critiques, je le pense de moi-même, lorsqu'il m'arrive de vouloir expliquer une œuvre d'art. Il n'y a pas pire duperie.* [...] *Le mieux serait d'admirer ce qu'on est capable d'admirer, et, ensuite, de se taire. Mais nous ne pouvons pas nous taire. Il nous faut crier notre enthousiasme ou notre dégoût*[36]".

En deuxième lieu, une esthétique du désespoir se garde de tout finalisme et du désir, éminemment suspect, de l'écrivain ou de l'artiste de donner du monde une vision claire et intelligible, ce qui serait présupposer, après Descartes, un dieu rationnel et bienveillant.

Pour contribuer à détruire l'illusion romanesque, qui entretient l'illusion rationaliste et l'illusion finaliste — sur lesquelles nous reviendrons —, Mirbeau va procéder à des romans-collages, tels que *Le Jardin des supplices* ou *Les 21 jours d'un neurasthénique*, faisant voisiner des textes de nature et de ton très différents, et mettant à rude épreuve les habitudes culturelles de lecteurs déconcertés, contraints de se demander à quel degré de lecture il convient de situer le texte, voire si, comme le souhaitait Flaubert, le romancier ne se paye pas carrément leur tête. Dans un univers qui n'obéit à aucune finalité et où rien n'a de sens, où règnent le

chaos et l'entropie, il serait vain d'attendre de l'œuvre d'art, en général, et du roman en particulier, qu'ils nous rassurent en nous offrant une vision claire, ordonnée et totalement intelligible du monde : ce ne serait qu'une grossière "*mystification*".

Enfin, une esthétique matérialiste doit récuser l'inspiration et le romantisme. Ainsi, Mirbeau, dans la continuité de Gustave Flaubert, a toujours mis l'accent sur la nécessité impérieuse, pour tout artiste digne de ce nom, de se débarrasser des verres déformants et des "*préjugés corrosifs*" du conditionnement culturel, afin de "*voir avec son œil, et non avec celui des autres*[37]", et de faire passer les sensations éprouvées au contact du monde extérieur à travers l'alambic de son "*tempérament*" : véritable "*travail de distillation*", comparable à la cristallisation amoureuse analysée par Stendhal, au terme duquel, le "*fait*" brut est devenu, "*divinement modifié, vers, tableau ou statue*[38]".

Mais il y faut une lutte incessante et douloureuse : contre soi-même, d'abord, dans la mesure où "*l'empreinte*" du conditionnement, profondément ancrée, est à l'origine d'une dualité de l'être humain ; et aussi contre une société misonéiste réfractaire à cette angoissante recherche de l'originalité. Ce travail de décantation, sans lequel il n'y aurait pas d'art, n'est pourtant pas suffisant : il faut également posséder parfaitement son métier, être seul maître de son cerveau et de sa main, ce qui nécessite une longue, difficile et permanente formation. Seulement, si le métier est indispensable, il ne saurait en aucune façon être suffisant : il n'est qu'un outil, non une fin en soi. Et l'artiste, qui n'est pas un simple technicien, devra procéder à une douloureuse et désespérée ascèse afin de se créer lui-même en même temps que son œuvre[39].

- **Une politique matérialiste** :

Le matérialisme, dans le domaine politique, tourne le dos à l'utopisme et à la préparation du "*grand soir*", qui ne sont qu'une dangereuse illusion, et à toute forme de propagande, qui ne peut être que mensongère et manipulatoire. Ainsi, Mirbeau se méfie des utopies révolutionnaires, et il a même comme une prémonition de ce que seront les totalitarismes du vingtième siècle, et en particulier du stalinisme : "*Qu'est-ce donc que le collectivisme, sinon une effroyable aggravation de l'État, sinon la mise en tutelle violente et morne de toutes les forces individuelles*

d'un pays, de toutes ses énergies vivantes, de tout son sol, de toute son intellectualité, par un État plus compressif qu'aucun autre[40] *?*" Non seulement il dénonce les grandes escroqueries intellectuelles que sont à ses yeux le christianisme, surtout à la sauce catholique romaine, ou le collectivisme guesdiste (préfiguration du communisme à la sauce stalinienne), mais, on l'a vu à propos des *Mauvais bergers*, il refuse d'entretenir l'espoir des opprimés, sans lequel il est pourtant bien difficile d'imaginer une action collective. Comme l'écrit Comte-Sponville, "*le militant matérialiste n'a pas de Dieu pour le soutenir, pas de Vérité pour lui donner raison, pas de Bien pour le justifier. Il se bat tout seul et fait ce qu'il peut.* [...] *Il est lucide et désespéré*[41]".

Si ce n'était que le terme de "militant" ne convient guère à son individualisme farouche, Mirbeau constituerait une belle illustration de la dualité du "*militant matérialiste*" évoqué par Comte-Sponville, "*condamné à cette contradiction de croire à quelque chose dont il ne cesse d'affirmer l'illusion, obligé (pour rester matérialiste) de se désillusionner sans cesse de sa propre croyance*[42]". De fait, tout en répudiant **la** politique, qui ne saurait être qu'oppressive, et les politiciens, qui en font commerce, Mirbeau ne répudie pas **le** politique, auquel personne ne saurait échapper, ni l'engagement social de l'intellectuel, qui est un impératif éthique ; et tout en refusant la propagande destinée à ne pas désespérer Billancourt, il n'en continue pas moins à prôner la nécessité de l'action.

Mais l'action, pour lui, ce n'est ni le combat partidaire, qu'il honnit parce qu'il n'est qu'un tremplin pour des arrivistes sans scrupules[43] ; ni la lutte électorale et parlementaire, qu'il vomit, car il n'y voit qu'une duperie ; ni le complot clandestin pour préparer le mythique "*grand soir*", qui ne manquerait pas de déchanter. Même s'il n'exclut pas de se battre pour des objectifs à court terme (par exemple, contre les expéditions coloniales, contre les "*lois scélérates*" de 1893-1894, pour le capitaine Dreyfus, pour les droits des enfants, pour la protection sociale des démunis et des vagabonds, pour le droit à l'avortement, pour la réhabilitation des prostituées, pour une nouvelle méthode d'alphabétisation etc.), l'action à laquelle il se rallie ne saurait avoir que des objectifs à très long terme — pour ne pas dire qu'en réalité ces objectifs lointains n'ont aucune chance d'être jamais atteints. Il s'agit de préparer les conditions sociales d'une révolution culturelle, qui transforme l'homme en profondeur, et sans laquelle les révolutions politiques sont condamnées à avorter dans le sang, comme les grandes tragédies du vingtième siècle en apporteront la

confirmation expérimentale.

Comme l'écrit Comte-Sponville, opposant la vie et la pensée, "*si l'on ne peut* vivre *sans illusions, on peut* penser *sans mystifications*" ; et s'il est vrai qu'"*il n'y a pas de politique sans illusions, il peut exister une philosophie politique sans mystifications*[44]". En bon matérialiste, Mirbeau est bien progressiste et se bat sans relâche pour un peu moins d'injustice et de mal-être, ou, comme dira Albert Camus, pour "*diminuer arithmétiquement la douleur du monde*[45]", comme si l'homme était amendable et la société perfectible. Mais il se refuse à sombrer dans les mystifications de la propagande et les rêves souvent sanglants de l'utopisme. Selon la formule de Jaurès, au pessimisme de la raison, il oppose l'optimisme de la volonté. Mais la coexistence de ces deux postulations simultanées et contradictoires n'est pas facile à vivre.

DÉSESPOIR ET ÉCRITURE

Ainsi le désespoir, ou, comme dit Camus, "*l'absence totale d'espoir* [46]", est bien une condition *sine qua non* de la lucidité, qui lui est consubstantiellement liée ; et, chez tout individu lucide, comme l'absurde analysé par Camus, il tend à devenir "*une passion, la plus déchirante de toutes*[47]", qui s'impose à lui et à laquelle il est impératif de rester fidèle, sous peine de retomber dans des illusions qui sont source d'erreurs, de déceptions, de souffrances et de catastrophes. Reste à savoir maintenant ce qu'il en est de la fonction de l'écriture et à déterminer si elle s'enracine elle aussi dans le désespoir de l'écrivain et/ou si elle constitue une ascèse indispensable à toute lucidité. Questions d'autant plus délicates à trancher qu'il existe quantités de mobiles poussant un candidat écrivain à passer à l'acte et à prendre la plume, qu'il y a autant de cas particuliers que d'individus, et qu'on ne saurait donc généraliser sans risques.

Pour éviter une trop grande dispersion, écartons tout d'abord des formes d'écriture qui n'entrent pas dans notre propos :

- D'une part, celle qui n'a pas d'autre objet que de permettre la transmission d'informations et de connaissances : les journalistes, les philosophes, et les chercheurs, par exemple, n'ont pas, sauf exceptions, de prétention à la littérature et l'écriture est pour eux purement fonctionnelle (ce qui, il est vrai, n'exclut pas la lucidité : pensons notamment aux essayistes engagés qui lancent un cri d'alarme).

- Et, d'autre part, la littérature alimentaire perpétrée par tous ceux qui produisent des romans, des contes, des pièces de théâtre ou des essais, non pas pour transmettre une expérience unique et exprimer leur personnalité par le truchement du langage, mais pour acquérir en échange de l'argent, de la reconnaissance, de la notoriété, du prestige et de la consécration sociale, en répondant à une demande du marché : la véritable littérature n'a évidemment rien à voir avec "***l'industrialisme***", dénoncé avec constance par Mirbeau il y a un siècle.

Nous nous cantonnerons à l'écriture littéraire, qui ne saurait être ni strictement utilitaire, ni purement mercantile, tout en sachant fort bien — point d'angélisme ! — que la plupart des grands écrivains ont été aussi, et sont encore, confrontés à la "*bataille littéraire*[48]" et aux inflexibles lois

du marché du livre (ou du théâtre) et qu'ils ont bien été obligés, pour se frayer un chemin et conquérir leur place dans le champ littéraire, ou, tout simplement, pour pouvoir vivre, ou survivre, de leur plume[49], d'adopter des stratégies qui n'ont pas grand rapport avec une exigence intérieure, qu'elle soit d'ordre éthique ou esthétique. Faisons néanmoins comme si ces vulgaires considérations stratégiques ou commerciales n'étaient que secondes, et demandons-nous ce qui peut inciter un individu lucide et désespéré à prendre la plume.

• Une première explication, classique, est d'ordre psychologique : l'écriture serait une **thérapie**. L'écrivain-artiste (par opposition au vulgaire fabricant) se distinguerait de la masse par une perception des choses différente, il serait le seul à voir, à sentir et à comprendre ce qui serait inaccessible au commun des mortels[50], et par conséquent il serait inévitablement condamné à la souffrance et à la marginalité, voire à l'incompréhension, à la moquerie ou à la persécution de ses aveugles contemporains, ce qui aggraverait encore la misère de sa condition d'homme. On sait qu'à partir de Baudelaire cette marginalité du poète (et de l'artiste en général) apparaîtra même, aux yeux des avant-gardes, comme une preuve expérimentale de sa supériorité et de son génie : tel l'albatros, "*ses ailes de géant l'empêchent de marcher*", ce sont sa grandeur spirituelle et son exceptionnelle capacité d'"*élévation*" qui sont, dialectiquement, la cause de sa misère sociale et, partant, de son mal-être. En prenant la plume, l'artiste incompris aurait donc la triple satisfaction de provoquer "*son siècle*" incompréhensif et "*épouvanté*" en lui faisant entendre une "*voix étrange*", comme l'écrit Mallarmé d'Edgar Poe ; de défouler par le verbe un trop-plein de sentiments refoulés, d'angoisses ou de frustrations douloureuses[51] ; et d'enrober le tout, comme Flaubert, dans une apparence formelle qui soit esthétiquement satisfaisante à ses yeux et qui témoigne de son originalité, sans laquelle il ne saurait y avoir de génie.

L'écriture, dotée de vertus cathartiques, est alors tout à la fois un moyen de se venger de ses contemporains obtus, un exutoire pour des pulsions ou des souffrances trop longtemps contenues, et une consolation esthétique aux misères de la vie quotidienne, transfigurées par la magie du verbe[52] : les **mots** seraient un remède aux **maux** de l'existence, à ceux dont souffre l'auteur d'abord, mais aussi, par voie de conséquence, à ceux de ses lecteurs, qui espèrent bien trouver dans la littérature une réponse à leur quête de sens. On peut déceler, dans cette pratique thérapeutique de

l'écriture, une forme de lucidité, dans la mesure où les artistes de la langue, tels les albatros de Baudelaire, ont en effet de bonnes chances de voir plus clair et plus loin que les "*hommes d'équipage*" ou que les bourgeois à la vue courte qui, du haut de leur prétendu "bon sens", de leurs préjugés et de leur indéracinable bonne conscience, affectent de les mépriser : à l'instar des "*bons chiens*" chantés par le même Baudelaire et condamnés à la marginalité et à la misère, ils vont en effet à la meilleure école qui soit, celle de "*la nécessité, cette si bonne mère, cette vraie patronne des intelligences*[53]".

Mais on est aussi en droit de se demander si, dans bien des cas, cette prétendue clairvoyance supérieure ne participe pas d'une stratégie de consécration, et si cette consolation en forme de délectation morose n'est pas un peu trop commode pour être tout à fait honnête. Ainsi, dans la masse de poètes qui se faisaient gloire d'être incompris, voire "*maudits*", comme les a qualifiés Verlaine[54], à la fin du siècle dernier, XIX^{e} du nom, combien y en a-t-il qui aient réellement jeté sur les choses un regard neuf et qui aient permis à leurs lecteurs d'accéder à un stade supérieur de lucidité ? Bien peu, sans doute, si l'on considère les jugements de la postérité, qui a précipité la quasi-totalité d'entre eux dans les oubliettes de la littérature. Certes. Reste cependant à savoir comment, sur le coup, faire le tri entre les écrivains réellement dotés d'un tempérament d'artiste, voyants et novateurs, et qui ont de bonnes chances de survivre, et les ambitieux, mais vulgaires imitateurs, qui se contentent d'appliquer moutonnièrement leurs procédés dans l'espoir de les suivre sur les sentiers d'une gloire souvent posthume.

• L'écriture peut aussi être un moyen de donner à sa propre vie, sinon un sens à ce qui ne saurait en avoir dans un univers irrationnel, du moins une **valeur** et une **unité** qui en soient la justification. C'est précisément parce que, pour tout être lucide, elle ne saurait avoir de sens, faute d'un dieu organisateur du chaos en cosmos, parce que l'écrivain a compris ce que les larves humaines, adeptes de la politique de l'autruche, refusent de regarder en face, qu'il éprouve le besoin de traduire en mots son expérience du désespoir. Le polissage et le repolissage de l'œuvre, au lieu de n'être qu'un simple moyen au service de l'idée à exprimer, tendent alors à devenir une fin en soi ; l'affirmation d'une esthétique, en même temps que d'une éthique, et le patient travail de l'artiste-artisan tiennent lieu de transcendance ; et l'écrivain, refusant d'être un substitut de Dieu, se contente d'être un démiurge, qui arrange à sa fantaisie les matériaux dont il

dispose.

L'écrivain-artiste peut alors — du moins s'il ne tend pas ses filets trop haut, selon l'expression de Stendhal, car alors, tels Flaubert et Mirbeau, il ne peut être que perpétuellement déçu et découragé — éprouver, face à l'œuvre achevée, la satisfaction du créateur face à "*l'enfant d'un nuit d'Idumée*", comme dit le poète[55], si parfaitement conforme à ce qu'il a rêvé. Mais ne court-il pas dès lors le risque de se prendre trop au sérieux — nous y reviendrons —, de sombrer dans l'autosatisfaction et d'en être aveuglé sur son propre compte, ou de sacraliser la littérature en oubliant son caractère profane, voire de se proclamer décrypteur de significations cachées au *profanum vulgus*, et de retomber du même coup dans les errements et illusions qu'il a lui-même dénoncés ? Que d'exemples de jeunes écrivains lucides et prometteurs rapidement dévoyés par le succès public ou l'admiration de leurs pairs, à l'instar de Paul Bourget, de Jean Moréas, de Jean Richepin ou, plus récemment, de Philippe Sollers, de Renaud Camus ou de Michel Houellebecq[56] ! Seul le silence, auquel Flaubert, Mallarmé et Mirbeau ont tant aspiré, et auquel ont fini par se résoudre Rimbaud et Artaud, prémunit vraiment contre cette tentation de croire à la toute-puissance des mots.

• Il peut encore arriver que l'écriture ne soit qu'un **jeu** avec les mots, qu'elle n'ait pas d'autre enjeu que de répondre à un désir ludique de l'écrivain, et qu'elle soit prioritairement source pour lui, et par conséquent pour ses lecteurs, d'un **plaisir** communicatif. Les mots ne servent plus alors à communiquer une expérience unique, ni à produire du beau[57], ni à pénétrer dans le mystère des choses, ni à conférer de l'harmonie à la platitude de la vie quotidienne. Ils ne sont qu'un matériau sonore désacralisé, dont la manipulation ne requiert que de la dextérité de la part d'un écrivain dépourvu de toute autre ambition et qui ne court pas le risque de se prendre au sérieux. Alphonse Allais, dans ses contes du *Journal*[58], ou Eugène Ionesco, quand il entame la rédaction de *La Cantatrice chauve*, pièce inspirée, on le sait, par les phrases décousues de la méthode Assimil d'anglais, peuvent alors apparaître comme des modèles extrêmes de lucidité littéraire.

L'ennui est que, après avoir ri ou souri des trouvailles cocasses de l'auteur, ce qui n'est certes pas rien, le lecteur est en droit de se demander si le jeu n'est pas un peu trop gratuit pour ne pas être suspect d'inutilité. Lucidité, peut-être, mais pour quoi faire et pour quoi dire ?

LES DÉRAPAGES DE LA LUCIDITÉ

L'on commence à deviner qu'il ne va pas être aisé du tout de rester fidèle au désespoir inaugural, pas plus qu'à l'absurde camusien[59], et que la lucidité de l'écrivain risque de sombrer sur de multiples écueils, alors que c'est elle, et elle seule, qui peut éviter à l'œuvre de n'être plus qu'un dérisoire jeu de l'esprit, ou qu'un vulgaire divertissement destiné à la consommation des masses, ou qu'un moyen de flatter un *ego* meurtri.

Nous allons envisager brièvement quelques-uns de ces écueils, sans la moindre prétention à l'exhaustivité, et sans nous attarder davantage sur le **mercantilisme** et l'**industrialisme**, déjà épinglés, de tous ceux qui, dans une économie capitaliste transformant toutes choses en marchandises, ne visent qu'à amuser et à caresser dans le sens du poil un public abêti et avide de consolations factices, et qui entretiennent les mensonges sur lesquels repose l'ordre (ou, plutôt, le désordre) social : ce ne sont que des industriels fabriquant un produit adapté à l'état du marché, et le devoir de lucidité leur est bien évidemment étranger. Il est malheureusement à craindre que la plupart des *best sellers* — expression ô combien révélatrice ! — n'appartiennent à cette rémunératrice catégorie. Détournons-en notre regard affligé, pour ne considérer que des œuvres relevant vraiment de la littérature.

• Le premier écueil, pour des écrivains dignes de ce nom, est naturellement constitué par toutes les manifestations possibles d'**idéalisme**. Au premier chef, bien sûr, chez ceux dont l'œuvre reflète ouvertement une idéologie spiritualiste ou idéaliste : soit parce qu'eux-mêmes ne sont pas parvenus à l'indispensable "*dés-illusion*" en forme d'ascèse ; soit parce qu'ils cherchent dans une foi religieuse, une vision eschatologique ou une espérance politique à long terme d'illusoires consolations à leur angoisse existentielle ou aux maux de la société[60] ; soit encore parce que, comme dit Camus, ils "*vivent non pour la vie elle-même, mais pour quelque grande idée qui la dépasse, la sublime, lui donne un sens et la trahit*[61]". Mais c'est aussi, paradoxalement, le cas chez nombre de ceux qui camouflent leur idéalisme sous les apparences d'un matérialisme pur et dur, qu'il soit mécaniste comme chez Zola, ou dialectique, comme chez tous ceux qui se sont peu ou prou réclamés du

marxisme.

Glissons sur l'idéalisme ingénu et avoué d'un Lamartine, par exemple, qui, dans la préface de *Geneviève* (1850), prend le contre-pied de Stendhal, à qui est empruntée l'image du miroir, et souhaite que le roman soit "*une espèce de miroir de sa propre existence où* [le peuple] *se verrait lui-même dans toute sa naïveté et dans toute sa candeur, mais qui, au lieu de réfléchir sa grossièreté et ses vices, réfléchirait de préférence ses bons sentiments, ses travaux, ses dévouements et ses vertus pour lui donner davantage l'estime de lui-même*[62]". C'est évidemment une duperie paternaliste que de ne vouloir refléter que le côté gratifiant êtres et des choses, sous prétexte de visées pédagogiques en vue de l'émancipation du bon peuple, un peu demeuré, qu'il convient de ne pas désespérer et que l'on manipule en toute bonne conscience.

Mais on retrouve bien souvent des mensonges de la même farine chez nombre d'écrivains engagés, qui ont prétendu mettre leur plume au service d'idéaux progressistes et humanistes et qui se sont piqués d'apporter la bonne parole au prolétariat supposé aliéné, oubliant que, selon la formule de Gramsci, seule la vérité est révolutionnaire, ou que, selon Lénine, "*les faits sont têtus*". Comme l'a bien vu André Gide, ce n'est décidément pas avec de "*beaux sentiments*", source d'illusions et propices aux manipulations idéologiques, qu'on peut faire de la "*bonne littérature*". À l'extrême, on aboutit au prétendu "*réalisme socialiste*", qui a été en honneur pendant des décennies en U.R.S.S., et l'est encore en Chine, mais qui n'était en fait ni réaliste, puiqu'il s'agissait d'une vulgaire propagande décervelante donnant de l'homme nouveau et de la société prétendue "communiste" une image idéalisée, ni socialiste, puisqu'elle était mise au service d'un régime totalitaire et d'une dictature sans contre-poids exercée par une minorité sur le dos du prolétariat. Les écrivains qui ont ainsi peu ou prou prêté la main à l'endoctrinement des masses, tels Henri Barbusse (*Clarté*), Paul Nizan (*Le Cheval de Troie*), Aragon (*Les Communistes*), ou Jorge Amado, au début de sa production (*Les Souterrains de la liberté*) — voire André Malraux, dans *Les Conquérants* ou *La Condition humaine*, qui donnent des communistes, russes ou chinois, une image flatteuse, ou encore le compagnon de route Jean-Paul Sartre, qui, dans *Les Mains sales*, en arrive à justifier les sales cuisines du "Parti" au nom du réalisme politique qui commande de s'allier avec lui — étaient, dans le meilleur des cas, des naïfs aveuglés et des "*crétins utiles*", comme les qualifiait Lénine avec mépris, cependant que d'autres se faisaient objectivement les complices de la *nomenklatura* au pouvoir, à

l'instar de Fadeiev ou de Cholokhov. Tous, ils trahissaient leur mission de dessillement des yeux de leurs lecteurs.

L'engagement de l'intellectuel, au sens que ce mot a pris à partir de l'affaire Dreyfus, fût-ce au service des causes apparemment les plus louables, constitue donc un risque permanent pour la lucidité de l'écrivain : les exigences éthiques ou politiques et les exigences esthétiques ne font pas toujours bon ménage, et peuvent même parfois devenir carrément incompatibles quand, au nom de la fin à atteindre et du prétendu "réalisme politique", on s'autorise des compromissions avec le mensonge.

• Deuxième écueil, variante du premier : celui du **finalisme** inhérent à la plupart des romans traditionnels (et aussi de toutes les pièces de théâtre coulées dans le moule classique, de la tragédie racinienne au vaudeville à la Feydeau en passant par le théâtre de boulevard), qui obéissent à des règles de composition. Le récit (ou la mise en scène) des événements est organisé, composé, arrangé, en fonction des objectifs, des "finalités", du romancier, qu'il s'agisse pour lui de produire un effet dramatique savamment préparé, d'illustrer une analyse préétablie (cas des œuvres à thèse, à la manière des pièces d'Alexandre Dumas fils, de François de Curel ou d'Eugène Brieux), de susciter artificiellement une émotion, ou tout simplement d'alimenter la curiosité du lecteur jusqu'au dénouement [63]. C'est ce que Flaubert appelait "*faire la pyramide*" — et qu'il refusait ! Du même coup, chaque fragment de récit (ou chaque réplique des dialogues) occupe une place déterminée à l'avance, remplit une fonction et a une utilité aux yeux du lecteur, tout devient cohérent et semble donc avoir un sens[64] et une finalité, par référence au projet du romancier (ou du dramaturge), qui apparaît alors comme un substitut de Dieu, l'ordonnateur du monde.

Ainsi Beaumarchais avoue-t-il ingénument que, dans *Le Mariage de Figaro*, il "*a formé son plan de façon à y faire entrer la critique d'une foule d'abus qui désolent la société*[65]". Presque tous les auteurs de fiction, quelles que soient par ailleurs leurs intentions, auraient pu signer une déclaration du même tonneau, et le roman policier à la manière d'Agatha Christie ne constitue qu'un cas extrême du finalisme inhérent au roman traditionnel et, partant, de de la rationalisation finaliste du monde qu'il induit. Quant à Balzac, on sait qu'il faisait précisément du romancier un ersatz de Dieu et entendait concurrencer l'état-civil ; sa vie est, selon le mot de Mirbeau, "*un permanent foyer de création*[66]", et le titre de *Comé-*

die humaine qu'il a donné à l'ensemble de ses œuvres narratives signées de son nom fait, de toute évidence, pendant à la *Divine comédie*. Même l'athée Flaubert écrit paradoxalement que "*l'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la Création, invisible et tout-puissant*[67]". Une telle présomption à l'omnipotence et à l'omniscience risque d'entretenir l'illusion cartésienne, et ô combien rassurante ! selon laquelle tout aurait été conçu, ordonné et programmé par le grand architecte de l'univers. De là à l'affirmation de Leibniz, disciple de Descartes, pour qui "*tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles*", il n'y a qu'un pas, et le lucide et désespéré Voltaire a grandement raison de nous mettre en garde contre cette forme d'aveuglement providentialiste en brocardant une formule aussi évidemment inadaptée à la réalité du monde tel qu'il va.

Émile Zola, lui, se dit matérialiste, se réclame de la science contemporaine, condamne formellement l'idéalisme des romantiques, et rejette totalement le finalisme, vestige de l'âge religieux. Il semble donc s'opposer sur ce point à son maître Balzac, par exemple quand il prétend appliquer au roman la méthode expérimentale définie naguère par Claude Bernard et "*opérer sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux, comme le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts, comme le physiologiste opère sur les corps vivants*[68]", donc sans aucune référence à une finalité transcendante. Pourtant, malgré qu'il en ait, il semble bien tomber, avec son déterminisme mécaniste par trop simpliste et réducteur, dans le même travers que l'auteur du *Père Goriot*. Lorsqu'il affirme, par exemple, qu'"*il y a un déterminisme absolu pour tous les phénomènes humains*" et qu'il appartient au romancier, "*moraliste expérimentateur*", pour le mettre en lumière, de produire et de diriger les "*phénomènes*[69]", on a bien l'impression qu'il laïcise l'*ananke* et le *fatum* des anciens, comme si tout était déjà écrit. Au nom de la science, qui a bon dos, il rétablit une manière de destin — l'enchaînement nécessaire de causes et d'effets —, dont le romancier tire les ficelles, et du même coup réintroduit par la fenêtre, et en catimini, le finalisme qu'il s'agissait de chasser par la porte, au nom de la même science...

Plus logique, ou plus lucide, Mirbeau, on l'a vu, s'est, au contraire, affranchi progressivement des règles de la composition, auxquelles Zola reste attaché, mais qui ne sont à ses yeux que des conventions mystificatrices. Renonçant à tout récit linéaire, il tend à réduire le roman à une simple juxtaposition d'épisodes sans autre lien les uns avec les autres qu'un narrateur unique (dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, 1901, ou *Le Journal d'une femme de chambre*, 1900), ou que la volonté arbitraire du

romancier démiurge de coudre ensemble des chroniques et des récits que rien ne prédisposait à voisiner (comme il l'a fait dans *Le Jardin des supplices*, 1899). Le caractère arbitraire de ces combinaisons, qui crève les yeux, et qui choque roidement l'attente de lecteurs soucieux de cohérence et conditionnés à la trouver dans une œuvre d'art, fait ressortir le caractère contingent de l'univers.

Il en allait déjà de même dans *Jacques le Fataliste*, où les bifurcations du récit envisagées par l'auteur soulignent le caractère contingent de la trame romanesque, que renforcent encore les multiples intrusions de Diderot et l'insertion de quantité d'épisodes sans lien évident avec le récit des amours de Jacques. Quant à Voltaire, dans *Candide*, il démontre par l'absurde la contingence universelle en confrontant à tout moment les thèses finalistes, dûment caricaturées, et les faits, fortuits et imprévisibles, qui leur apportent immédiatement un cinglant démenti ; certes, son "roman" philosophique suppose un romancier omnipotent et omniscient, mais on le voit au travail, en train de tirer les ficelles de ses marionnettes et d'élaborer en tout arbitraire son scénario démonstratif, ce qui suffit à interdire toute illusion finaliste.

Deux exemples contemporains, fort différents, sont intéressants à envisager sous l'angle du refus du finalisme. D'un côté, Louis Calaferte, dans *La Mécanique des femmes* (1992), pousse jusqu'à ses conséquences extrêmes son refus de toute composition en renonçant à toute narration continue et en juxtaposant quatre cents fragments[70], bribes de récits, de remarques, de dialogues et de monologues. De l'autre, Georges Pérec, plus subtil encore, utilise un procédé diamétralement opposé pour produire un effet comparable : dans *La Vie mode d'emploi* (1978), c'est en effet l'excès même de l'invraisemblable rigueur d'une construction en forme de défi qui nous met la puce à l'oreille ; assimilant le romancier à un fabricant de puzzles destinés au lecteur chargé de les reconstituer, il nous interdit d'oublier le caractère ludique et contingent de l'exercice.

• Troisième écueil, inséparable des deux précédents : celui du **rationalisme**, d'autant plus dangereux que les lecteurs et les auteurs ont le plus grand mal à l'esquiver :

- Les premiers, parce qu'ils sont avides de clarté[71] et, à l'instar des amateurs de romans policiers, souhaitent comprendre et donner sens à ce qu'ils lisent (et, partant, à ce qu'ils vivent), comme si, dans le chaos environnant, tout était rationnel et devait malgré tout avoir un sens — ce

qui ne peut qu'inciter les auteurs à répondre à leur attente, dans la mesure où toute écriture littéraire a une destination sociale.

- Les seconds, parce que, quand ils élaborent leur œuvre, ils sont bien obligés de mettre en branle leur raison pratique en vue de déterminer, aussi froidement que possible, les moyens les mieux adaptés aux effets à produire ou aux idées à exprimer, comme Edgar Poe l'a lumineusement expliqué dans son fameux texte sur la genèse du *Corbeau*, traduit par Baudelaire et bien assimilé par Paul Valéry[72].

Qu'est-ce, précisément, que la rhétorique, sinon l'étude rationnelle des moyens les plus aptes à opérer la persuasion souhaitée ? Qu'est-ce qu'un atelier d'écriture, comme il en existe tant aux États-Unis, et maintenant en France, sinon le lieu d'apprentissage des règles immuables du bien-dire et du bien-raconter qui sont supposées assurer à un récit son efficacité maximale[73] ? La quasi-totalité des écrivains qui ont quelque chose à dire et ont besoin des mots pour transmettre ce qu'ils portent en eux, idées, sentiments, émotions ou sensations, sont confrontés à ce risque de figer une pensée mouvante et contradictoire et, ce faisant, de trahir leur devoir de lucidité, sous prétexte d'un devoir de clarté ou d'efficacité. N'est-ce pas précisément ce que je suis en train de faire, en tâchant, pédagogiquement, de donner une apparence claire et rationnelle à l'analyse d'une problématique où, pourtant, la raison est vivement remise en cause ? À plus forte "raison" les écrivains à thèse tombent-ils, bien évidemment, sous le coup de cette critique, quelle que soit par ailleurs la thèse à illustrer, fût-elle qualifiée de progressiste, de matérialiste et de révolutionnaire.

Il en va de même de tous les romanciers qui, selon les règles narratologiques classiques, rédigent des récits à la troisième personne et au passé simple, car, d'après Roland Barthes, ce point de vue omniscient et ce temps de la narration écrite et littéraire impliquent un univers ordonné, intelligible et rassurant, en tous points conforme à l'idéologie bourgeoise qui triomphe au XIX^{e} siècle[74], mais évidemment incompatible avec le devoir de lucidité. On peut émettre des réserves du même ordre à propos des autobiographies, dont le prototype est fourni par les *Confessions* de Rousseau, et qui, quoique rédigées à la première personne, n'en tentent pas moins, presque toujours, de donner rétrospectivement de la cohérence et du sens à des événements passés dépourvus de rationalité et qui se sont enchaînés fortuitement[75].

Paradoxalement, on pourrait même, quoique à degré moindre, formuler le même type de critique à l'endroit d'un romancier-philosophe

tel que Camus, théoricien de l'absurde, qui fournit, avec *L'Étranger*, mise en images du *Mythe de Sisyphe*, une illustration parfaite de cette contradiction, bien que le récit soit rédigé à la première personne et que le romancier ait adopté le passé composé, temps de l'oralité et de la discontinuité, afin d'éviter les effets pervers induits par l'emploi du passé simple. En effet, pour susciter chez ses lecteurs le "*sentiment de l'absurde*", à l'instar de Voltaire dans *Candide*, pour les amener du même coup à une remise en cause radicale et désespérée de toutes leurs idées toutes faites, et notamment pour les "*purger d'espoir*", c'est-à-dire de toute illusion rationaliste, dans un univers irrationnel où rien ne rime à rien, il a mis en œuvre, avec une maestria confondante, un ensemble de moyens narratologiques, rhétoriques et stylistiques qui ont été élaborés on ne peut plus rationnellement[76]... Certes, les moyens sont d'une extrême efficacité, mais l'évidente rationalité de leur élaboration et de leur utilisation pose problème, puisqu'elle est en contradiction avec l'irrationalité du monde qu'il s'agit justement de suggérer : à la réflexion, le moyen peut paradoxalement apparaître en contradiction avec la fin. En renonçant à ce type d'arrangements porteurs d'illusions, Samuel Beckett et Eugène Ionesco — du moins Ionesco première manière, car *Rhinocéros* se heurte à la même contradiction que *L'Étranger* — se montreront plus fidèles à l'absurde[77].

D'une façon plus générale, c'est toute pensée rationnelle, même si elle n'a rien de dogmatique, même si elle remet en cause la raison, qui risque de paraître incompatible avec la lucidité désespérée, puisque, comme l'écrit Camus, "*elle se nie elle-même dès qu'elle s'affirme*". À l'extrême, il faudrait n'avoir rien à dire — mais cela serait bien décevant pour des lecteurs en attente, qui se trouveraient confrontés à de simples jeux d'écriture —, ou bien ne recourir qu'à l'écriture automatique, chère aux surréalistes, mais bien frustrante pour l'écrivain amoureux de la langue, pour échapper totalement à ce risque de rationalisation des matériaux bruts en fonction des objectifs propres à chaque écrivain. Et encore serait-on en droit de se demander, d'une part, à quoi pourrait bien servir la supposée lucidité d'un "auteur" qui se nierait en tant que tel et qui se refuserait à communiquer quoi que ce soit ; et, d'autre part, si des textes bruts, non élaborés, méritent encore d'être considérés comme des créations littéraires, avec ce que cette expression implique de conscience, de volonté et de clairvoyance[78].

Sans en arriver à ces attitudes extrêmes et problématiques, on peut toutefois essayer de réduire l'ampleur de la contradiction :

- Soit en refusant obstinément de conclure, exigence esthétique affirmée notamment par Flaubert[79] et par Baudelaire[80] et que même le dogmatique Zola a faite sienne — non sans réserves, il est vrai[81] —, de manière à laisser le lecteur libre de tirer lui-même de l'œuvre la conclusion, ou l'absence de conclusion, qui lui plaira, au risque de le voir commettre des tas de contresens (si tant est que sens il y ait bien, au regard de l'auteur !). Ainsi Laclos se garde-t-il bien de tirer lui-même une leçon des *Liaisons dangereuses*, dont la portée donne lieu à bien des controverses depuis deux siècles ; et Flaubert, plus provocant encore, interrompt-il *L'Éducation sentimentale* sur une phrase énigmatique et déceptive à souhait[82], qui clôt dignement le récit, anti-romanesque au possible, de ce que Sylvie Thorel a appelé "*un gigantesque avortement* [83]".

- Soit en égrenant au fil de l'œuvre suffisamment d'éléments contradictoires, notamment en recourant à la désinvolture, à l'autodérision, à l'humour, à l'ironie, au pastiche, pour exclure toute interprétation simpliste, réductrice et mutilante, et pour placer le lecteur dans l'inconfort de ne savoir pas avec certitude ce que veut dire l'auteur, ni même s'il veut dire quelque chose. C'est, par exemple, ce qu'a fait Mirbeau : dans *Dingo*, il est bien difficile de savoir s'il se fait l'apologiste rousseauiste des instincts naturels, ou si au contraire il nous démontre, expérimentalement et par l'absurde, la nécessité de les réprimer ; dans *Le Jardin des supplices*, certains ont vu de la complaisance pour le bric-à-brac sado-masochiste, voire une espèce de racisme anti-chinois, quand ce n'est pas un imaginaire pré-fasciste[84], là où d'autres ont perçu une dénonciation des sociétés occidentales homicides et une exaltation de la civilisation chinoise. Flaubert pour sa part, malgré son impassibilité proclamée et apparente, évoque nombre de ses personnages avec une distance ironique qui rend difficiles les jugements univoques : ainsi le lecteur est-il bien en peine de savoir si Bouvard et Pécuchet sont des hommes potentiellement intelligents ou de dérisoires imbéciles...

- Soit en recourant à la forme dialoguée, en dehors même du théâtre, ce qui permet à l'occasion de dialoguer avec soi-même. Elle est en effet un moyen efficace de préserver l'ambiguïté d'une œuvre, et partant sa richesse, à condition, bien sûr, d'éviter tout manichéisme : on sait qu'elle a été adoptée avec prédilection par Diderot (voir *Le Rêve de d'Alembert, Le Neveu de Rameau* ou *Jacques le Fataliste*), et aussi par Octave Mirbeau, dans nombre de ses chroniques, et même dans ses romans[85]. S'ils se dédoublaient de la sorte, c'était en premier lieu afin d'exprimer les

contradictions qui étaient en eux et de s'en libérer grâce à l'exutoire des mots ; mais cela leur permettait du même coup de mettre également en évidence celles qui sont dans les choses elles-mêmes et qui interdisent tout jugement trop tranché et toute interprétation mécaniste.

Il n'en demeure pas moins que, dans ces trois cas de figure, c'est encore l'écrivain qui, en dernière analyse, est seul maître à bord : c'est lui qui dispose comme il l'entend les matériaux qu'il utilise, épisodes narratifs, passages descriptifs, dialogues et intrusions, et qui, ce faisant, leur confère malgré tout une certaine rationalité intrinsèque, fût-ce dans *L'Éducation sentimentale*, qui a servi de modèle de roman anti-romanesque à toute une génération. Toute *dispositio* est donc suspecte d'arbitraire et porteuse d'illusion rationaliste[86]. Mais est-il possible de ne jamais rien disposer ?

- Resterait alors l'ultime esquive : l'inachèvement, à l'instar de *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert, de *Félix Krull*, de Thomas Mann, ou du récit posthume de Mirbeau *Un Gentilhomme*, pourtant entamé dès 1900, à propos duquel l'universitaire américain Robert Ziegler écrit : "*Un récit laissé en suspens peut contrecarrer les efforts du critique pour parfaire l'œuvre au moyen de l'analyse. De même que l'œuvre tronquée se reflète dans son lecteur castré, l'interprétation ne peut être concluante*, *rien n'est définitif, et la capacité du texte à signifier est sans limites et reste indéfinie* [87]." La créativité du lecteur en est évidemment renforcée, puisqu'il peut compléter le récit à sa guise, sans trop se préoccuper des intentions du démiurge, dont l'autorité peut être plus aisément bafouée. Mais une œuvre inachevée, que ce soit à cause de l'impuissance de l'auteur à en venir à bout[88], ou parce qu'il l'a laissée volontairement en chantier, est inévitablement frustrante pour l'écrivain, puisqu'elle apparaîtra comme la preuve expérimentale de son incapacité à dire. Dès lors, peut-elle être réellement satisfaisante pour le lecteur et combler sa curiosité ? On est en droit d'en douter...

• Un quatrième écueil est constitué par ce que j'appellerai, faute de mieux, l'**académisme**, à condition d'entendre ce mot dans un sens très large. Je ne veux pas parler ici de la sous-littérature bien-pensante ou à l'eau de rose, qui ne relève pas de notre propos, puisqu'elle constitue une tentative délibérée de crétinisation et d'aveuglement des masses. Mais, plus généralement, des concessions d'écrivains qui, sans être suspects de ce type de crime contre l'esprit, n'en respectent pas moins un certain nombre de codes, véritables lits de Procuste fauteurs d'académisme, qui ne

sont en réalité que des conventions hypocrites et mystificatrices : les codes de la vraisemblance, de la crédibilité romanesque et de la bienséance, ainsi que les codes génériques :

- Au nom du code de la **vraisemblance**, on refuse le droit de cité littéraire à des personnages jugés exceptionnels ou à des événements considérés comme "exagérés" et statistiquement improbables dans la réalité d'où l'œuvre littéraire est supposée tirer ses matériaux. On sait que Boileau, gardien du temple du classicisme auquel se réfèrent implicitement tant de critiques littéraires, refusait "*le vrai*" lorsqu'il ne lui paraissait pas "*vraisemblable*", avouant ainsi qu'en littérature il préférait la simple apparence des choses à leur réalité, trop souvent choquante à son goût et qu'il convient donc de rectifier.

Or, le "*vraisemblable*" en question n'est bien souvent qu'une dénégation du vrai, lequel a le grand tort de faire peur au tout-venant, et il reflète l'opinion moyenne d'individus moyens qui se bouchent les yeux devant une réalité dérangeante pour leur digestion, leur confort intellectuel ou leur bonne conscience, qu'il s'agisse de l'absurde et angoissante condition humaine, des "*turpitudes sociales*", comme disaient les anarchistes, ou de l'inhumanité foncière de l'homme illustrée par toute sa sanglante histoire. De fait, en voulant rester dans une moyenne statistique, on gomme les aspérités et les contradictions des êtres et des choses ; et, en s'interdisant d'évoquer ce qui apparaît comme des anomalies ou des exceptions, alors que ce sont précisément les exceptions et les cas extrêmes qui permettent de découvrir ce qui risquerait de passer inaperçu, on banalise, on édulcore et on aseptise toutes choses. Bref, on triche, on déforme, on ment, on trompe. Si Tartuffe et Don Juan, Alceste et M. Jourdain, Phèdre et Néron, Horace et Polyeucte, le père Goriot et Vautrin, Julien Sorel et Fabrice del Dongo, aussi bien que l'abbé Jules, qu'Isidore Lechat, de *Les Affaires son les affaires*, ou que Miss Clara, du *Jardin des supplices*, continuent de nous intéresser, voire de nous fasciner, c'est évidemment parce qu'ils sont des personnages hors du commun et que, à ce titre, ils risquent d'être jugés "invraisemblables" par les Sarcey de la critique myope...

Aussi bien tous les écrivains désespérés et politiquement incorrects — et pas seulement le marquis de Sade ou Petrus Borel le "Lycanthrope", Mirbeau ou Céline, Boris Vian ou Pierre Guyotat, mais aussi Molière, Balzac, Stendhal ou Camus (est-il vraisemblable qu'Alceste soit épris de Célimène, que le père Goriot, millionnaire et beau-père de Nucingen, vive

misérablement chez M^me^ Vauquer, que Julien Sorel tire sur M^me^ de Rênal, ou que Meursault soit condamné à mort pour avoir tué un Arabe dans l'Algérie coloniale ?) —, tous ceux qui se sont employés à secouer pédagogiquement la bonne conscience et la force d'inertie de leurs lecteurs en les obligeant à voir ce qui offusquait leurs yeux timorés, ont-ils été accusés d'exagération ou d'invraisemblance, même le bon bourgeois Émile Zola : c'est bien commode...

Reste, bien évidemment, que la simple transgression de la vraisemblance — pensons aux mélodrames, ou aux romans d'aventures, voire à nombre de romans à l'eau de rose, où la vraisemblance est le dernier souci des fabricants — ne saurait pour autant garantir la "vérité humaine", notion que l'on serait, certes, bien en peine de définir précisément, mais que tout lecteur digne de ce nom perçoit d'emblée très fortement.

- Le code de la **crédibilité romanesque** (ou théâtrale) exige du romancier (ou du dramaturge) qu'il joue le jeu et respecte le contrat tacite passé avec les lecteurs (ou les spectateurs) : en leur offrant un ensemble satisfaisant pour l'esprit, où tout se tienne, où la logique interne soit respectée, où les apparences d'authenticité soient sauvegardées, afin qu'ils puissent y croire, ou faire semblant d'y croire, et par conséquent ressentir des émotions, tout en sachant pertinemment qu'il ne s'agit que d'une fiction. Le référent n'est plus à l'extérieur de l'œuvre, comme dans le cas de la vraisemblance, mais à l'intérieur : il s'agit d'une exigence de cohérence pour que l'œuvre puisse fonctionner conformément au mode d'emploi et pour que soit entretenue l'illusion romanesque (ou théâtrale) :

- Ce peut être la cohérence de l'intrigue, impérativement exigée dans un roman policier : par opposition aux romans-chroniques et aux journaux intimes (d'une femme de chambre ou d'un curé de campagne) ; aux romans par lettres (tels que *Peints par eux-mêmes*, de Paul Hervieu, ou *Les Liaisons dangereuses*) ; aux romans unanimistes qui juxtaposent de brèves séquences sans rapport les unes avec les autres (tels le premier volume des *Hommes de bonne volonté*, de Jules Romains, ou *Manhattan Transfer*, de Dos Passos) ; aux romans-puzzles (tels que *La Vie mode d'emploi*, de Georges Pérec) ; aux romans foisonnants et fourre-tout à la façon de Salman Rushdie (*Les Enfants de minuit*) ; ou encore aux récits et aux pièces de théâtre "à tiroirs", tels que *Les 21 jours d'un neurasthénique*, de Mirbeau, *Les Fâcheux*, de Molière, ou *Le Mercure galant*, de Boursault.

- Il peut s'agir aussi de la cohérence psychologique des personnages, chère à nos grands classiques et, à l'époque moderne, à Paul Bourget, grand anatomiste autoproclamé des âmes féminines, à l'aide de son dérisoire "*scalpel*" : conception réductrice du psychisme humain, mise à mal par la psychologie des profondeurs de Dostoïevski, par la découverte freudienne du rôle fondamental de l'inconscient et par la révolution proustienne.

- Ou encore de la cohérence du point de vue adopté (par opposition aux collages du genre du *Jardin des supplices*, ou du *Plus beau tango du monde*, de l'Argentin Manuel Puig).

- Ou bien encore de celle du style : par opposition aux montages de textes hétéroclites, tel *U. S. A.*, de Dos Passos ; aux œuvres collectives, telles que *Les Soirées de Médan* (1880), qui devaient servir de manifeste au naturalisme ; ou aux recueils de textes disparates destinés à recycler des fonds de tiroirs, à l'instar de ce que, dans le domaine de la musique, Berlioz a fait avec *Lelio*[89].

Dans tous les cas, l'exigence de crédibilité a pour fonction de faciliter la digestion de l'œuvre par un public misonéiste aux exigences routinières. Une illustration caricaturale de cette attente du public est fournie par les spectateurs d'"Au théâtre ce soir", qui, naguère, applaudissaient de confiance, dès le lever du rideau, le décor du salon bourgeois si conforme à leurs rassurantes habitudes culturelles... Aux yeux de Mirbeau, se soucier de cette pseudo-crédibilité, c'est se soumettre aux usages et aux rituels du lecteur (ou du spectateur) moyen, abêti par des années de conditionnement et de décervelage. Foin donc de tout souci de crédibilité ! C'est pour se prémunir face à ce dérapage que, dans la lignée de Lawrence Sterne et de Diderot, il a manifesté une désinvolture croissante destinée à détruire l'illusion romanesque (ou l'illusion théâtrale, dans ses *Farces et moralités*, annonciatrices de Brecht et Ionesco), ce qui n'a pas manqué de choquer les Aristarques de la critique tatillonne. Ainsi, dans *L'Abbé Jules*, le narrateur en culottes courtes rapporte quantité de scènes auxquelles il n'a pas assisté, de même que Célestine, la soubrette du *Journal d'une femme de chambre*, quand elle fait le récit des "*intimités préraphaélites*" (transgression du pacte tacite passé avec le lecteur sur la base du titre) ; l'aventurier sans scrupules d'"En mission" n'est plus, dans la deuxième moitié du *Jardin des supplices*, qu'une "*petite chiffe*" et un "*bébé*" dont se moque Clara ("incohérence" psychologique) ; celle-ci, sadique vamp aux yeux verts, se repaît des plus atroces supplices, mais n'en récite pas moins un article du romancier dénonçant les exactions

coloniales qui transforment des continents entiers en de terrifiants jardins des supplices (“incohérence” psychologique doublée d’une rupture de style) ; quant à *Dingo*, sa dernière œuvre narrative, il nous introduit dans un univers de fantaisie, où un modeste chien domestique est capable à lui tout seul de trucider tout un troupeau de moutons et de dresser un spectaculaire et sanglant tableau de chasse (passage du roman apparemment réaliste et autobiographique à la fable ou au conte philosophique).

Il existe de multiples moyens d’enfreindre l’exigence de crédibilité romanesque. Le romancier, par ses intrusions, peut constamment faire sentir sa présence de démiurge qui tire les (grosses) ficelles du récit, comme Diderot dans *Jacques le fataliste* ou Pascal Lainé dans *La Dentellière*[90]. Il peut aussi, afin de créer un effet d’abyme de nature à donner le vertige, mettre en scène un romancier en train de composer un roman qui ressemble fort au récit que le lecteur est en train de lire et qui porte le même titre, comme dans *Les Faux monnayeurs* de Gide[91] : qu’il s’agisse de lui-même, dans le cadre de ce que Serge Doubrovsky appellera l’autofiction, ou d’un narrateur fictif dans lequel le romancier se projette, ce dernier interdit à ses lecteurs de “croire” à ce qui ne nous est présenté que comme une fiction en cours d’élaboration. D’une façon générale, tout ce qui contribue à la distanciation du lecteur, notamment l’humour, l’ironie, la dérision, l’*hénaurmité*, sape du même coup l’illusion romanesque en interdisant de faire du texte une lecture au premier degré.

Reste que, là encore, la transgression du code de crédibilité ne saurait à elle seule prouver le génie de l’écrivain ; que l’apparente incohérence interne de l’œuvre n’est pas en soi une qualité, si elle ne débouche pas sur une révélation ou une émotion qui la justifie ; et que la distanciation et la désinvolture n’ont d’intérêt que si, au-delà du sourire ou du rire, elles permettent vraiment au lecteur d’exercer son esprit critique et de se débarrasser de ces “*grandes pensées*” dont se moque Ionesco dans *Antidotes*. Préconiser l’incohérence ou la contradiction comme principes d’écriture peut même devenir suspect : ne pourrait-on pas y déceler un symptôme d’impuissance ?

- Le code de la **bienséance**, pour sa part, interdit, au nom de la pseudo-“morale” des bien-pensants et de l'ordre social qui profite aux dominants, que l'on traite dans la littérature des sujets “tabous” ou “*shocking*”, fussent-ils tout à fait courants dans la vie. Il peut s’agir, au premier chef, de sujets à implications politiques ou religieuses, en butte à

la censure de l'État ou de l'Église, dont la respectabilité ne saurait être mise en cause sans que ces institutions sacro-saintes se sentent menacées de vaciller sur leur base[92]. On comprend que Rabelais, Molière, Voltaire, Diderot, Rousseau et beaucoup d'autres aient dû ruser pour se faire lire ; et il en est encore de même pour les écrivains qui vivent dans tous les pays soumis à des dictatures politiques ou religieuses et qui risquent leur peau [93].

Mais, le plus souvent, notamment ces deux derniers siècles, la proscription frappe tout ce qui a trait à la sexualité humaine et qui est aussitôt taxé d'"*obscénité*" ou de "*pornographie*" — accusation souvent lancée contre Mirbeau, notamment à propos du *Journal d'une femme de chambre*[94], et plus encore contre l'auteur de *Nana*, de *Pot-Bouille* et de *La Terre*, souvent assimilé à un éboueur ou à un vidangeur par les caricaturistes de l'époque. Sous l'effet de ce que Mirbeau appelle "*l'empreinte*" religieuse et de la morale chrétienne répressive et contre-nature, toute sexualité, parce qu'elle obéit au principe de plaisir et qu'elle est supposée rapprocher l'homme de l'animalité primitive et l'éloigner de ses devoirs moraux et sociaux, est *a priori* considérée comme potentiellement subversive. Mais elle le devient beaucoup plus encore, quand sont convoquées les perversions de l'instinct sexuel, dont les évocations littéraires se multiplient au tournant du siècle[95] (surtout chez Catulle Mendès et Rachilde, mais aussi chez Jean Lorrain, Maizeroy, Péladan, Paul Bonnetain, Paul Adam, et Mirbeau lui-même) ; quand on ose traiter avec naturel de la sexualité des enfants et des femmes, qui, jusqu'à une époque récente, étaient supposés, les uns n'avoir aucune vie sexuelle [96], les autres refouler leurs pulsions et leurs désirs au nom de la pudeur et de la pureté féminine[97], dont le modèle proposé était la Vierge Marie ; ou, pire encore, quand on aborde le sujet tabou par excellence que sont les violences sexuelles exercées sur des enfants par des détenteurs de l'autorité, que ce soit par des pères[98], par des professeurs, ou, comble d'horreur, par des prêtres supposés faire respecter les lois divines[99]. Or c'est précisément ce thème scandaleux entre tous que Mirbeau a eu le courage d'aborder dans *Sébastien Roch* (1890), où l'on voit un adolescent séduit, violé et brisé à jamais, par un "père" jésuite infâme, qui cumule l'autorité du père, de l'éducateur et du prêtre.

Ces interdits jetés sur les manifestations polymorphes de la vie sexuelle sont évidemment un déni de la réalité vécue. Les écrivains qui s'y soumettent font comme si l'instinct génésique n'existait pas, ou était sans effet sur le comportement de l'*homo sapiens sapiens*... Comme si les

violences sexuelles et les perversions multiformes ne constituaient pas le pain quotidien de la rubrique des faits divers... De même ils donnent de l'humanité une image édulcorée et mensongère. Comme si la monstruosité ne gisait pas au cœur même de l'homme... Comme si toute l'histoire de notre triste humanité n'était pas ensanglantée par une multitude d'atrocités plus épouvantables les unes que les autres...

De fait, la pseudo-"bienséance" n'est jamais qu'une tartufferie, par laquelle les Pères-la-Pudeur des ligues de vertu auto-proclamées, les charlatans et les fanatiques de toutes les religions, les aventuriers de la politique, les pirates des affaires et les nantis à l'homicide et indéracinable bonne conscience espèrent censurer les artistes et les écrivains potentiellement subversifs pour "l'ordre" dont ils tirent profit, fussent-ils nommés Charles Baudelaire ou Gustave Flaubert, Oscar Wilde ou James Joyce, quand ils ne se permettent pas, au besoin, sous ce bon prétexte, de les expédier au bûcher[100], au goulag, ou à l'hôpital psychiatrique (pensons au marquis de Sade, à Antonin Artaud ou à Wilhelm Reich).

En réalité, ces "*honnêtes gens*" stigmatisés par Mirbeau et beaucoup d'autres seraient bien en peine de préciser ce qui est moral et ce qui ne l'est pas et d'expliquer, par exemple, pourquoi les rémunérateurs "*adultères chrétiens*" du psychologue catholique et mondain Paul Bourget sont d'une haute moralité, appréciée des confesseurs et des académiciens, cependant que les galipettes de Célestine ou de ses maîtresses seraient moralement répréhensibles : "*Ô brave et honnête morale, que de bêtises... et aussi... que de crimes on commet en ton nom* [101]*!*"

Un écrivain respectueux de son devoir de lucidité se doit donc d'être politiquement incorrect, comme Mirbeau, et de transgresser tous les interdits dressés par l'hypocrite code de la bienséance en abordant sans réticences ni haut-le-cœur les thèmes les plus choquants pour les "bonnes mœurs"[102] : puisque l'instinct sexuel et ses perversions existent et prévalent parmi les hommes, puisque les pires abominations se perpètrent sur toute la surface du globe, puisque les sociétés reposent sur le vol et le meurtre, puisque le cœur humain est "*creux et plein d'ordures*", selon la forte expression de Pascal[103], tout peut et doit avoir droit de cité littéraire. Certes, un auteur peut se trouver obligé, pour que sa pièce de théâtre soit représentée ou son roman publié, de faire des concessions à la pseudo-"morale" en vigueur et à la censure gouvernementale ou ecclésiastique. Mais alors, que du moins le compromis soit clair pour tous et que le public clairvoyant comprenne à demi-mot ce que l'écrivain n'a pu proclamer trop clairement : ainsi les dénouements de *Tartuffe* et des

Liaisons dangereuses[104], où les “méchants” sont miraculeusement punis — par l’arrivée de l’exempt qui arrête Tartuffe et la petite vérole qui frappe et défigure la Merteuil — apparaissent-ils comme des conventions sans conséquence, comme des trompe-l’œil volontairement maladroits, trop artificiels pour que le spectateur ou le lecteur puisse se laisser détourner de l’essentiel : il est clair que, dans la société de l’époque, comme dans les romans du *divin Marquis* — et comme dans la nôtre ! —, ce sont presque toujours les “méchants” qui triomphent.

Cependant, force est de constater, à la lumière de l’évolution intervenue au cours du siècle écoulé, de la libéralisation des mœurs et de la révolution sexuelle des années 1960-1970, que le risque existe que les transgressions systématiques du code des bienséances finissent par devenir une forme nouvelle de conformisme, et que des écrivains suivistes, sans scrupules ni originalité, s’engouffrent, à des fins d’auto-promotion et de succès de ventes, dans la brèche ouverte par les plus courageux[105]. Comment séparer alors le bon grain de l’ivraie[106], les véritables créateurs et les vulgaires imitateurs, les témoins lucides d’un monde méduséen et les vils exploiteurs d’une mode commercialement rentable, pour qui le voyeurisme et le scandale constituent de bons arguments de vente ?

- Au respect de ces trois codes, il conviendrait d’ajouter, tout aussi mortifère pour la lucidité désespérée de l’écrivain, celui d’une supposée **essence des genres littéraires**, comme s’ils existaient de toute éternité dans le ciel des idées platoniciennes, conformément à l’image qu’en présentent encore trop souvent tant de manuels à l’usage des lycéens. Vouloir faire entrer de force une masse de matériaux divers dans une forme pré-établie, c’est évidemment leur imposer des déformations incompatibles avec le devoir de lucidité, qu’il s‘agisse des genres poétiques fixes, tels que le sonnet acclimaté en France par Du Bellay, de la tragédie classique sur le modèle français, de la “*pièce bien faite*” coulée dans le moule d’Eugène Scribe, chère au cœur de Francisque Sarcey, ou du roman prétendument “réaliste” du XIX^{e} siècle, qui tend à se normaliser pour conquérir ses lettres de noblesse et apparaître comme un genre sérieux et digne de respect. On comprend que le roman et le théâtre aient traversé, au tournant du siècle, lorsqu’a commencé “*l’ère du soupçon*”, selon l’expression de Nathalie Sarraute[107], une crise, qui a rendu possibles, par-delà les frontières génériques héritées du passé, l’affirmation de la totale liberté de l’écrivain, la quête de voies originales, et l’émergence de formes renouvelées. Il fallait bien mettre à mort les genres

fixés par la tradition pour pouvoir aller de l'avant et donner sa chance à une littérature vivante.

Cependant, si justifiée qu'elle soit dans son principe, cette contestation radicale des genres littéraires n'est pas sans présenter, elle aussi, quelque danger.

- D'une part, parce que, tout art vivant de contraintes, comme l'a bien compris André Gide[108], la griserie de la liberté nouvellement conquise pourrait pousser l'écrivain à la facilité, voire, à l'extrême, au "n'importe quoi" : on l'a vu il y a un siècle avec le "vers libre", qui, pour Mirbeau, n'était qu'une "*mystification*" dans la mesure où il y cherchait en vain l'expression de "*quelque chose*", pensée, émotion, ou sensation[109] ; on l'a vu aussi avec le terme de "roman", qui a fini par recouvrir les productions les plus diverses et par être sans objet, comme Baudelaire le déplorait déjà il y a près d'un siècle et demi[110]. Sauf à en arriver à l'écriture automatique, force est aux auteurs qui s'émancipent des formes génériques traditionnelles de fixer eux-mêmes à leurs œuvres des règles, spécifiques et non généralisables, qui leur conféreront seules un minimum d'unité et d'efficacité — mais au risque de tomber alors dans l'illusion rationaliste ou finaliste, malgré qu'ils en aient !

- D'autre part, parce que, si au contraire il se crée des formes nouvelles sur les ruines des anciennes, elles pourraient fort bien être fétichisées et se figer à leur tour, en se conformant à des règles imposées dogmatiquement, et, par suite, ne produire que de nouveaux stéréotypes, et aboutir à un nouvel académisme qui ne vaudrait pas forcément mieux que le précédent. On l'a vu dans le domaine des beaux-arts, où, sous prétexte de modernité, un nouvel art officiel, tout aussi conventionnel et mensonger, et tout aussi rémunérateur pour ses fabricants, a succédé à l'art pompier dénoncé, il y a plus d'un siècle, par Zola, Mirbeau ou Huysmans. On l'a vu aussi, dans le domaine romanesque, avec la vogue, vite épuisée, du "nouveau roman" dans les années 1960, ou, plus récemment, avec l'émergence de romans dits "minimalistes", dont l'avenir semble bien compromis. Il n'est pas toujours facile, là encore, de faire le départ entre, d'un côté, ce qui relève d'une vision personnelle du monde, qui appartient à chaque écrivain en toute singularité, qui constitue la condition de la lucidité, et qui implique de recourir à des formes originales d'expression, et, de l'autre, ce qui n'est qu'effet de mode et roublardise, c'est-à-dire exploitation par un imitateur habile d'un procédé considéré comme un filon que l'on espère juteux.

Pour l'écrivain lui-même, l'équilibre n'est pas aisé à trouver entre, d'une part, l'irréductible besoin de liberté qui le pousse à s'exprimer sans souci des conventions génériques ni des contraintes multiformes qui pèsent sur lui, et, d'autre part, le respect d'un minimum de règles indispensables à cette expression pour qu'elle corresponde le mieux possible à ce qu'il souhaite. Comment faire pour que les règles qu'il s'impose apparemment en toute liberté, les seules qui vaillent[111], ne soient pas, à son insu, la simple copie conforme de contraintes extérieures qui auraient été intériorisées et constitueraient une manière d'autocensure ?

• Cinquième dérapage possible de la lucidité de l'écrivain, et particulièrement du romancier : l'**illusion réaliste**, qui a triomphé au XIX^{e} siècle. Elle repose sur des présupposés que Mirbeau et Paul Valéry, les symbolistes et les expressionnistes, notamment, ont remis en cause :

- En premier lieu, le roman de la tradition "réaliste" présuppose l'existence d'une réalité extérieure et objective. Or, pour Mirbeau, dont je reprends l'analyse, ce que l'on entend par "réalité" n'est jamais qu'une convention culturelle, relative à un groupe social donné, et donc variable dans le temps et dans l'espace — et aussi en fonction des classes sociales. Le réel n'existe et ne peut exister que réfracté par une conscience, et, dans une œuvre d'art — ce que prétendent être les grands romans du XIX^{e} siècle —, par un "*tempérament*" d'artiste qui lui confère son unicité[112]. L'image qui en résulte ne peut donc être que subjective, et le génie créateur de l'artiste transfigure nécessairement ce que les larves humaines, dûment rhinocérifiées, appellent la "réalité". C'est pourquoi Baudelaire écrit que, selon "*la conception moderne*", ce qu'il appelle "*l'art pur*" consiste à "*créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même*[113]".

Dès lors, faire croire que le roman ou le théâtre peut être "réaliste" constitue une "*mystification*" que Mirbeau s'emploie à ridiculiser[114] chez tous ceux qui, comme Alexandre Dumas fils et d'autres industriels du même tonneau, prétendent restituer "*la vie elle-même*[115]", ou qui, tels les naturalistes frappés, selon lui, de myopie, s'imaginent qu'il convient de compter les boutons de guêtres et les feuilles des arbres : "*En art, l'exactitude est la déformation, et la vérité est le mensonge. Il n'y a rien d'absolument exact et rien d'absolument vrai, ou plutôt il existe autant de vérités humaines que d'individus*". Ce subjectivisme pré-pirandellien traduit l'influence de Schopenhauer, pour qui "*le monde n'est pas moins en*

nous que nous ne sommes en lui", de sorte que "*la source de toute réalité réside au fond de nous-mêmes*[116]". Mirbeau tire de cette affirmation un principe majeur de son esthétique, que l'on peut qualifier d'expressionniste avant la lettre : "*La beauté d'un objet ne réside pas dans l'objet, elle est tout entière dans l'impression que l'objet fait en nous, par conséquent elle est en nous*[117]". Ce que le peintre Lucien de *Dans le ciel* (1893), inspiré de Vincent Van Gogh, exprime lapidairement à sa façon : "*Un paysage, c'est un état de ton esprit, comme la colère, comme l'amour, comme le désespoir*[118]".

- En second lieu, le roman qui se veut "réaliste" présuppose que cette réalité, prétendument objective, soit également intelligible, et que, à la lumière des progrès de la science, le romancier "*expérimental*" à la Zola, qui est censé posséder une exceptionnelle capacité d'observation et de synthèse, soit habilité à nous en présenter une vision clarifiante. On sait aujourd'hui que c'est là une double illusion rationaliste :

· D'abord, parce que personne ne croit plus que la Vérité soit accessible à l'homme : comme l'écrivait Pascal, le principe et la fin des choses resteront à jamais cachés "*dans un secret impénétrable*[119]", contrairement à ce que s'imaginaient naïvement les scientistes dont se réclamait Zola ; et, après la "*révélation*" de Dostoïevski et la découverte de l'inconscient, on ne croit pas davantage que l'homme, traversé de contradictions et dominé par des pulsions profondément enfouies en lui, puisse être autre chose qu'un insondable mystère — d'où le "*soupçon*" à l'encontre du personnage de roman, qui apparaît trop souvent comme fabriqué et schématique. C'est aux grands romanciers russes que Mirbeau doit cette découverte. Grâce à eux, écrit-il à son maître Léon Tolstoï, il a "*appris à déchiffrer ce qui grouille et gronde, derrière un visage humain, au fond des ténèbres de la subconscience : ce tumulte aheurté, cette bousculade folle, d'incohérences, de contradictions, de vertus funestes, de mensonges sincères, de vices ingénus, de sentimentalités féroces et de cruautés naïves, qui rendent l'homme si douloureux et si comique... et si fraternel*[120]". Aussi la prétentieuse psychologie des romans de Paul Bourget, ce *vidangeur des âmes*[121], lui apparaît-elle désormais comme du "*toc*".

· Ensuite, parce que l'œuvre d'art, expression d'un vécu unique, n'a rien à voir avec la recherche scientifique, et que son objectif, **exprimer** ou **suggérer** la vie multiforme, est fondamentalement différent de celui d'un savant, qui tente d'**élucider** les mystères de la nature[122]. C'est donc une mystification ridicule que de faire croire, comme Zola, que la

littérature puisse être "*déterminée par la science*", que le roman doive "*devenir une science grâce à la méthode expérimentale*" et que le romancier ait pour but d'"*arriver au vrai*" : " *Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale*[123]"... "*Nous ne voulons plus* — réplique Octave Mirbeau dès 1884 — *que la littérature et la poésie, ces mystères du cerveau de l'homme, soient de la physique et de la chimie, que l'amour soit traduit en formules géométriques, qu'on fasse de la passion humaine un problème de trigonométrie*[124]". Vouloir, comme Zola, ramener toutes choses à des déterminismes simples, réduire l'homme à des mécanismes élémentaires et la psychologie à la physiologie, c'est nier l'infinie complexité de la vie, c'est mutiler l'âme humaine, c'est nous proposer, au nom de la science, une vision du psychisme qui ne peut être que mensongère, et c'est de surcroît nier l'apport spécifique de la création artistique.

- En troisième lieu, et nous y reviendrons plus loin, le roman prétendument réaliste présuppose que cette réalité, objective et intelligible, puisse être exprimée par le truchement des mots, et que le langage soit apte, notamment, à restituer la richesse de l'expérience humaine et la beauté de la nature. Mirbeau, comme bien d'autres après lui, n'en est pas du tout convaincu. D'une part, parce que "*la nature est tellement merveilleuse qu'il est impossible à n'importe qui de la rendre comme on la ressent*", confie-t-il au peintre Claude Monet en 1887[125]. D'autre part, à cause des insuffisances propres au langage, qui n'est lui aussi qu'une convention culturelle sans prise sur les choses.

Pour toutes ces raisons, Maupassant préférait parler d'"*illusionnisme*" plutôt que de réalisme. Car ce n'est pas à la réalité qu'est confronté le lecteur d'un roman ou le spectateur de théâtre, mais à un simple simulacre, rendu crédible et plausible et donnant "*l'illusion complète du vrai*", grâce à un certain nombre d'"*effets de réel*" — selon l'expression de Barthes — produits par l'habileté de l'écrivain, qui n'apparaît dès lors que comme un prestidigitateur des mots : "*J'en conclus*, ajoute Maupassant, *que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes*[126]". C'est pourquoi aussi l'éminent "zolien" qu'est Henri Mitterand a pu intituler un de ses derniers essais *L'Illusion réaliste* (1994). Car personne aujourd'hui n'aurait la naïveté de prendre au pied de la lettre les affirmations de Zola dans *Le Roman expérimental*, qui n'avaient d'autre objet que de lui permettre de se situer dans le champ littéraire et qui participaient donc d'une stratégie promotionnelle ; et,

depuis quelques années, chacun convient, parmi les spécialistes du naturalisme, que la *sémiôsis* et l'art du romancier importent beaucoup plus, dans la lecture de Zola, que la *mimesis* et la prétention documentaire.

De même, la vérité profonde des romans de Balzac, généralement admirée, n'a rien à voir avec l'idée longtemps répandue, notamment dans les manuels scolaires et les histoires littéraires, selon laquelle cet observateur d'exception aurait peint d'une façon réaliste la société française de la Restauration : en fait, on le sait aujourd'hui, la vérité de sa peinture emprunte le détour de la fiction et résulte beaucoup plus d'un travail de l'imagination fertile et visionnaire du romancier que d'une morne description d'une réalité sociale préexistante observée à la loupe. Ce sont bien des romans qu'il rédige, et non des traités de sociologie.

L'ennui est que, si le romancier n'est pas plus dupe de ses propres "trucs" qu'un prestidigitateur ne l'est des siens, et pour cause, le lecteur, lui, risque d'accorder foi à ce qu'il lit, de prendre pour argent comptant ce qui n'est qu'une construction de l'esprit, et de confondre le monde réel avec le monde fictif — quand ce n'est pas, comme aujourd'hui, à la faveur de la télévision, des jeux vidéo et d'Internet, avec le monde virtuel. De même que le seront, plus tard, le cinéma et la télévision, le roman de facture classique peut être un excellent outil d'aliénation et de manipulation, comme l'ont notamment illustré les auteurs de *Don Quichotte* et de *Madame Bovary*, qui s'en prenaient, l'un aux romans de chevalerie, l'autre aux romans d'amour, tous de nature à tournebouler des cervelles un peu fragiles ; mais il est d'autant plus efficace et pernicieux qu'il se prétend "réaliste" et documentaire et que le lecteur, même doté d'esprit critique, s'en défie moins[127].

D'où la nécessité, pour les romanciers de l'ère post-réaliste, de multiplier les précautions afin de ne pas susciter l'illusion réaliste dans l'esprit de leurs lecteurs. Outre les moyens évoqués plus haut, qui contribuent à détruire l'illusion romanesque, et, du même coup, toute prétention à la *mimesis*, ils peuvent aussi, s'ils souhaitent écrire malgré tout de "vrais romans", installer d'emblée leurs personnages dans un univers de fantaisie ou de conte, à l'instar de Boris Vian (*L'Arrache-cœur*), de Marcel Aymé (*Travelingue*) ou d'Arto Paasilinna (*Le Meunier hurlant*), voire dans un monde mythique, comme chez Michel Tournier[128], qui a revisité les mythes de Robinson (*Vendredi*), de l'ogre (*Le Roi des aulnes*) et de la gémellité (*Les Météores*) pour mieux faire passer la métaphysique dans le roman. Ils peuvent également tempérer et conjurer le réalisme apparent en donnant au récit et aux êtres et aux choses une dimension

épique ou fantastique, comme l'ont fait García-Marquez, Asturias et Roa-Bastos — et aussi, à leur façon, Günther Grass (*Le Tambour, Le Turbot*) ou Salman Rushdie (*Le Dernier soupir du Maure*) —, dans le cadre de ce qu'on a appelé le "réalisme magique".

La totale subjectivité du récit est aussi un moyen d'interposer un filtre, ou un écran, entre le regard du narrateur et le monde extérieur, dont ne nous est donnée qu'une "représentation", avec tous les risques de déformation, et, partant, d'incertitude pour le lecteur, que cela comporte : ainsi, dans *Le Journal d'une femme de chambre*, nous ne saurons jamais si Célestine, la narratrice, extravague en se persuadant que le jardinier-cocher Joseph est coupable du meurtre et du viol de la petite Claire[129]. Le cas extrême de la subjectivité est fourni par le dernier chapitre de l'*Ulysse* de Joyce, où se déroule, sans ponctuation, un monologue intérieur de près de cent pages. La technique du multiple point de vue, mise en œuvre par André Gide dans sa trilogie — *L'École des femmes, Robert* et *Geneviève* — et par d'autres après lui, est aussi un moyen, plus classique, de contourner l'écueil du réalisme : de la confrontation de visions subjectives des choses ne pourra surgir aucune vérité objective, la "réalité" du monde se dissoudra à travers des regards conditionnés par le tempérament et l'histoire de chaque personnage, et, le lecteur, s'il risque de se sentir frustré, préservera du moins sa lucidité[130].

• Un sixième écueil se situe aux antipodes du précédent : ce serait la **gratuité** de "***l'art pour l'art***"**.** Sous prétexte que l'engagement et le didactisme sont mortifères pour la création[131], que les idéaux sont mensongers et meurtriers, comme l'affirmait déjà l'abbé Jules en 1888, que la vérité est inaccessible et que la réalité échappe à toutes prises, ce qui témoigne bien d'une lucidité désespérée, nombre d'artisans des mots ont choisi de se réfugier dans une bien commode tour d'ivoire et d'y façonner, à l'abri des fracas du monde, des "*bibelots d'inanité sonore*", pour reprendre la superbe et suggestive expression de Mallarmé[132].

Au premier abord, on pourrait être tenté de voir dans ce désengagement et cette ascèse, dans ce choix du "*désert*" auquel aspirait déjà le misanthrope de Molière, dans cette "*double rupture*", dont parle Pierre Bourdieu, avec l'art bourgeois et avec l'art utile[133], et dans cet humble travail sur l'outil que sont les mots, devenus la seule réalité tangible, une forme suprême de sagesse et de lucidité, un ersatz de nirvana à l'usage des poètes. Surtout si, comme Flaubert, on tempère la mission accordée à la littérature, qui ne doit avoir d'autre but qu'elle-même, par la

conviction que, comme l'écrit Sylvie Thorel, "*le langage en tant que tel ne donne plus accès désormais à aucune compréhension du monde*[134]".

Mais en même temps ces partisans de la religion de l'art en arrivent bien souvent à une sacralisation de leur mission créatrice, qui pourrait bien n'apparaître, à l'expérience, que comme un pur snobisme, ou comme une forme nouvelle de mystification : telle celle que Mirbeau pourfendait chez nombre de poètes symbolistes, praticiens d'exercices de style dont il se gaussait, et chez les peintres préraphaélites hors la vie, qui lui inspiraient de jubilatoires caricatures[135]. Flaubert lui-même n'est pas à l'abri de tout soupçon, dans la mesure où son rêve d'un "*livre sur rien*" fait de la "*force interne de son style*" ce qui permet à l'œuvre de tenir elle-même "*sans attache extérieure*", et où "*le style, à lui tout seul*" lui apparaît dès lors comme "*une manière absolue de voir les choses*[136]".

Et puis, ne peut-on pas accuser les esthètes de l'art pour l'art, comme le fait Mirbeau dans son roman *Dans le ciel*, à propos des peintres symbolistes, de "*lâche et hypocrite désertion du devoir social*" de l'écrivain, peu soucieux de se confronter aux "*monstrueuses iniquités*" et aux "*inacceptables douleurs*[137]" ? L'indifférence au monde, aux hommes et aux sociétés, peut apparaître, à l'extrême, comme une forme de politique de l'autruche, comme la négation suspecte des problèmes qu'on ne parvient pas à résoudre, voire comme une forme de complicité avec les atrocités qui se perpètrent en toute impunité sur toute la surface du globe, à la faveur du silence des écrivains, dont le devoir serait au contraire de se servir de leur notoriété pour les dénoncer publiquement. On sait que Jean-Paul Sartre, prototype de l'intellectuel engagé au risque de se perdre, accusera Flaubert et Goncourt d'avoir une responsabilité dans le massacre des communards pour s'être tus lors de la Semaine sanglante[138]...

Entre le rôle de l'artiste, dont l'objectif premier, sinon unique, est d'ordre esthétique, et la mission de l'intellectuel, soucieux avant toutes choses des effets de ses interventions dans le champ politique et social, la contradiction est permanente et douloureuse. Entre le devoir de lucidité, qui suppose ascèse et détachement et fait de l'œuvre une fin en soi, et le devoir de responsabilité, qui implique un engagement et un enracinement social et risque de réduire l'œuvre à un simple moyen au service d'une cause qui la dépasse, la marge de manœuvre de l'écrivain désespéré est des plus étroites, et il risque fort, comme Mirbeau pendant l'affaire Dreyfus [139], d'être en permanence tiré à hue et à dia.

• Je serais tenté de signaler encore un septième écueil, que l'on peut aussi considérer comme commun à tous les précédents : le danger, pour l'écrivain, de **se prendre au sérieux**. Écrire, c'est en effet assumer une fonction sociale, occuper une certaine place, souvent privilégiée, dans la hiérarchie des mérites et de la reconnaissance, disposer d'une forme de célébrité, fût-elle limitée aux cercles étroits des *happy few*, être chargé de faire passer dans le lectorat un message ou des émotions, et, partant, exercer une forme de pouvoir, ou à tout le moins d'influence, et se situer du même coup au-dessus de la tourbe des humains. Il n'est qu'à jeter un coup d'œil sur les manifestes de toutes les écoles littéraires, depuis ceux du symbolisme (1886), puis de l'école romane (1891), rédigés par Jean Moréas, jusqu'à ceux du surréalisme, œuvre d'André Breton (1924 et 1930), en passant par le manifeste vériste de Louis-Pilate de Brinn'Gaubast (1888) ou le manifeste futuriste de Marinetti (1909), ou sur des textes théoriques tels que *Le Roman expérimental*, de Zola (1880), ou les fumeux traités philosophico-littéraires du "Sâr" Joséphin Péladan (1892-1897), ou encore sur les préfaces dont tant d'auteurs accompagnent présomptueusement leurs œuvres[140], pour être édifié sur leur propension à se prendre au sérieux, voire, pour certains, atteints de nombrilisme, à se gonfler d'autant plus de leur importance qu'elle est moins évidente, et, du même coup, à perdre une bonne partie de leur esprit critique.

Ce sont là pures "*grimaces*" — pour reprendre l'expression pascalienne affectionnée par Mirbeau[141] —, faites par des gens qui oublient, en jouant leur rôle, qu'il s'agit du "*rôle d'un personnage emprunté*[142]". Elles sont bien évidemment contraires à la modestie dont doit faire preuve l'écrivain désespéré, qui est perpétuellement déchiré par la conscience de ses indépassables contradictions et par le sentiment lancinant de ses limites ou de son impuissance. Il est clair que l'auteur qui se prend au sérieux et perd du même coup sa lucidité va "sérieusement" gauchir son œuvre pour lui conférer une portée qu'elle n'a pas, ou pour la faire entrer de force dans un cadre jugé plus approprié à ses ambitions, au risque de tomber bien involontairement dans l'insignifiant ou le grotesque. Innombrables sont ceux qui sont tombés dans ce piège et ont perdu toute crédibilité[143] : leurs œuvres ne survivront certainement pas. "*Rien de caduc autant que les œuvres sérieuses*", a pronostiqué André Gide dans son *Journal*...

Heureusement, face aux auteurs pontifiants, reconnus, lagarde-et-michardisés, honorés de leur vivant de la faveur des grands et, *post mortem*, de l'éternelle reconnaissance des petits, béats d'admiration, il a

toujours existé, dans le champ littéraire, des courants contestataires, libertaires, marginaux, débraillés et volontiers portés sur "*la dive bouteille*", qui refusaient absolument de se prendre au sérieux et qui jubilaient à faire la nique aux écrivains consacrés, académisés, pensionnés et couverts de déshonorantes breloques, "*comme des animaux gras*" ou "*des commissionnaires*[144]". Depuis Rabelais, Théophile de Viau, Saint-Amant, Cyrano de Bergerac et Scarron, jusqu'à Jacques Prévert, Boris Vian ou Pierre Dac, voire Raymond Queneau et l'OuLiPo, en passant par le Théâtre de la Foire, les chansonniers Panard, Désaugiers et Béranger, la bohème romantique, les Hydropathes, le Chat Noir, Alfred Jarry et les pataphysiciens, Alphonse Allais, Reboux et Muller, Apollinaire, Dada, *Le Grand Jeu*, et beaucoup d'autres, nombreux sont ceux qui, avec des fortunes diverses, et sous les formes littéraires les plus différentes, ont manifesté leur refus d'une littérature trop sérieuse pour ne pas être suspecte de dogmatisme mortifère. La désinvolture à l'égard de tout ce qu'un vain peuple respecte aveuglément, la fantaisie débridée, la caricature, le goût de l'*hénaurmité*, les clins d'œil au lecteur, la parodie et le pastiche des illusions dominantes véhiculées par la littérature "sérieuse", la pratique permanente de l'ironie, de l'humour et de la dérision — y compris l'indispensable autodérision, qui constitue le meilleur garde-fou —, caractérisent ces courants restés fidèles à la lucidité, sans laquelle l'écriture n'est qu'un vain mensonge.

Dans un univers littéraire corseté, soumis à de multiples interdits, à des contraintes politiques ou à des pressions économiques, et où l'écrivain risque toujours d'être instrumentalisé ou récupéré — que ce soit par le pouvoir en place, par le marché, comme on dit aujourd'hui, ou par un contre-pouvoir du genre de celui exercé pendant des décennies par le Parti Communiste Français —, ils ont fait souffler sur la République des Lettres un salutaire vent de liberté et de vérité, ils ont arraché bien des masques, révélé bien des "*grimaces*" et des "*mystifications*".

Force est cependant de se demander si de nouveaux dangers ne risquent pas de surgir, pour peu que l'esprit de révolte qui sous-tend cette marginalité littéraire ne se fixe ni limite, ni garde-fou efficace contre les risques inhérents au *fumisme*. Plus rien n'étant pris au sérieux, ne risque-t-on pas de jeter l'enfant avec l'eau du bain, de confondre le **sérieux** des choses elles-mêmes et l'**esprit de sérieux** des grotesques qui se gargarisent de leur propre importance, de tout mettre sur le même plan, le bien et le mal, le beau et le laid, la vérité et le mensonge, la règle et l'abus, le légitime et l'inadmissible, le tolérable et le monstrueux, et d'aboutir à une

espèce de nihilisme philosophique et de relativisme culturel, ou, pire encore, sur le plan politique, à une sorte de populisme poujadiste, dont l'extrême-droite fait ses choux gras et dont l'histoire prouve qu'ils peuvent être extrêmement pernicieux ?

Et puis, l'universelle dérision et la salissante "*blague*" des ateliers, détestée des Goncourt et de Mirbeau[145], ne camoufleraient-elles pas une radicale impuissance à éprouver des émotions, ou bien à les exprimer[146] ? N'y aurait-il pas un snobisme à rebours à affecter de tout mépriser, à commencer par ce qui passe, pas toujours à tort, pour noble et héroïque, et à tirer gloire de ce qui d'ordinaire est source de gêne ou de honte ? Enfin, est-ce vraiment rester fidèle au désespoir initial que de se moquer de tout, de tout jeter dans le même sac d'infamie, sans opérer de tri ni, par conséquent, exercer un véritable esprit critique ?

Inversement, il pourrait arriver que le rejet des dogmatismes en vigueur ne soit qu'un prélude à l'élaboration d'une nouvelle forme de dogmatisme, comme on l'a vu avec le surréalisme placé sous la houlette d'André Breton, grand organisateur de procès politico-littéraires Ou bien qu'il débouche sur des objectifs illusoires — à l'instar du dadaïsme, qui a fini paradoxalement par se prendre au sérieux et par prétendre lui aussi aboutir à la révélation de l'authentique brut sur le champ de ruines de la littérature ; ou tel le *Grand Jeu*, qui, après un "*massacre d'espoir*", n'en partait pas moins en quête d'une "*parole absolue*".

Décidément, il apparaît de nouveau que la voie est étroite, sur laquelle est engagé l'écrivain désespéré, qui ne peut, ni se contenter du monde existant, par trop contraire à ses exigences éthiques, ni se réfugier dans un mythique *mundus inversus*, trop commode pour être vraiment au-dessus de tout soupçon, ni se prendre au sérieux, sous peine de faillir à son devoir de lucidité, ni se livrer à une révolte totale, qui finirait par se nier elle-même[147].

AU RISQUE DE L'ÉCRITURE

Il s'avère donc aussi difficile, pour un écrivain, de rester obstinément fidèle à la lucidité désespérée que, dans la vie pratique, de mettre en œuvre la radicale philosophie de l'absurde de Camus, si contraire aux besoins de clarté et d'espérance enracinés dans le cœur de l'homme. Il reste à examiner maintenant les problèmes spécifiques à l'outil dont il dispose : le langage. Or, même si l'écriture — c'est-à-dire, selon Roland Barthes, un langage littéraire transformé par sa finalité sociale — est le moyen indispensable pour que l'écrivain puisse exprimer et faire partager son "*désespoir*", il n'en demeure pas moins qu'elle ne saurait, bien évidemment, constituer un véritable remède aux maux consubstantiels à la vie et à notre humaine condition et qu'elle risque alors d'apparaître elle aussi comme une duperie, puisqu'elle ne nous donne que "*l'illusion complète de la vie*", comme Mirbeau l'écrit des toiles de l'ami Claude Monet : il est alors tenté d'en conclure que la littérature, au même titre que l'art, la philosophie, la science ou la politique, est tout entière du côté de l'illusion[148].

Mais il y a pire encore : elle peut à son tour être la cause de nouveaux problèmes, ou susciter de nouvelles illusions.

• Tout d'abord, "*les mots de la tribu*", comme dit le poète[149], apparaissent comme tellement souillés et prostitués par l'usage, tellement vulgaires et passe-partout, qu'ils en sont démonétisés et qu'ils seraient bien en peine de donner prise sur le réel ou de l'évoquer dans sa plénitude et sa complexité, à moins — mais est-ce possible ? — de leur "*donner un sens plus pur*", à l'instar d'Edgar Poe chanté par Mallarmé[150]. L'artiste du langage est inévitablement confronté au problème de l'impuissance de l'outil à sa disposition, qui n'est jamais, comme dit Mirbeau, "*qu'une plate, mensongère et absurde contrefaçon de la vie*[151]" : on aura beau se mettre en quête des mots les plus rares, des combinaisons les plus évocatoires, des images les plus synthétiques, des rythmes les plus suggestifs, des sonorités les plus musicales ou expressives, dans l'espoir que, de cette "*sorcellerie évocatoire*" dont parle Baudelaire[152], jaillira une soudaine révélation[153], jamais de pauvres mots ne parviendront à rendre l'infinie complexité de la vie, ni l'infinie beauté de la nature, ni

l'infinie diversité des états de conscience de l'homme qu'ils prétendent restituer.

Dès lors, si les mots risquent de cacher les choses, de les trahir, de les salir[154] ou de les mutiler, au lieu de les révéler ou de les suggérer, ou s'ils sont le truchement de la mauvaise foi et constituent une fausse monnaie, comme dans la plupart des échanges de la vie quotidienne[155], où chacun joue la comédie[156], ou, à plus forte raison, s'ils ont pour fonction de manipuler les esprits faibles, comme dans la propagande politique ou dans la publicité commerciale, on est en droit de se demander ce que peut vraiment valoir la littérature, dont ils constituent la matière première. Peut-elle encore s'en servir sans être souillée à son tour et sans être condamnée au mensonge ? En se prétendant source de vérité, la bonne littérature ne serait-elle pas, elle aussi, une mystification, un peu plus subtile que les autres, certes, mais qui ne vaudrait pas beaucoup mieux que les religions aliénantes, les meurtrières utopies politiques ou les philosophies idéalistes verseuses d'illusoires consolations ? Taraudé par ce soupçon, Mirbeau, par exemple, en arrive souvent à blasphémer ce qu'il a adoré : "*Rien de plus parfaitement abject que la littérature. Je ne crois plus à Balzac, et Flaubert n'est qu'une illusion de mots creux*", écrit-il à Claude Monet en 1890[157]... Nombre d'auteurs lucides ont partagé ses doutes, notamment Jane Austen, qui constatait déjà, il y a près de deux siècles, que "*les mots sont utilisés pour ne pas penser aux choses*" et qu'ils ne sont donc qu'un vulgaire "*divertissement*", dans l'acception pascalienne de ce mot ; et Flaubert, qui était parfaitement conscient de la vanité de sa propre entreprise, à l'instar de celle de ses anti-héros Bouvard et Pécuchet.

• Une deuxième contradiction apparaît entre le caractère mystérieux, énigmatique, impénétrable, inintelligible, d'un univers contingent et par conséquent "*absurde*", au sens camusien du terme[158], et le souci pédagogique d'écrivains lucides un tant soit peu soucieux de le présenter sous un jour tel que leurs lecteurs puissent l'appréhender, quels que soient par ailleurs leurs projets littéraires, leurs présupposés philosophiques ou leurs choix politiques. Ce décalage entre l'obscurité des choses et l'indispensable clarté impliquée par la mission de désaveuglement que s'est fixée l'écrivain désespéré tend à devenir un abîme chez des intellectuels engagés dans les luttes de la cité, pour qui l'intelligibilité est une condition *sine qua non* de l'efficacité.

Or, comme l'a noté Roland Barthes, la clarté, idéal classique, n'est ni neutre, ni innocente ; elle n'est même, à l'en croire, qu'"*un attribut*

purement rhétorique", "*l'appendice idéal d'un certain discours, celui-là même qui est soumis à une intention permanente de persuasion*[159]". Comme tout ce qui relève de la rhétorique, évoquée plus haut, elle est donc éminemment suspecte. Faut-il en conclure pour autant que seule l'obscurité est dialectiquement porteuse de lumière et de vérité dans la mesure où elle reflète l'épaisseur impénétrable des choses ? C'est ce que semble penser Flaubert, quand il écrit aux frères Goncourt, à propos de *Salammbô* : "*Pour être vrai, il faudrait être obscur, parler charabia*"[160]. Quant à Mirbeau, il n'est pas loin de partager cet avis quand, à propos de *La Ville,* du jeune Paul Claudel, il écrit à l'admiratif Marcel Schwob qu'il n'est pas nécessaire de tout comprendre en art et que l'obscurité a son charme[161].

Cependant, si l'excès de clarté est, à juste titre, devenu suspect, on est en droit de douter que l'hermétisme soit une condition suffisante à l'émergence paradoxale de la lumière de la vérité. Ne risque-t-il pas, lui aussi, de devenir "*un attribut purement rhétorique*", qui relèverait d'une forme de snobisme et participerait d'une stratégie de consécration sociale sous-tendue par la conviction, fort répandue dans le "*profanum vulgus*", que l'obscurité est un indice de profondeur ? N'écrirait-on pas obscurément pour se faire remarquer en sortant des sentiers battus, ou parce qu'on est incapable de s'exprimer clairement[162], ou tout simplement pour camoufler le vide de la pensée, quand on n'a rien à dire ? Auquel cas l'écrivain qui a fait le choix de l'hermétisme apporterait par là-même la preuve de ses propres insuffisances... Entre l'abîme de l'intelligibilité, qui risquerait de le faire soupçonner de superficialité, de schématisme ou de mensonge, et celui de l'opacité, qui rendrait son apport inopérant et également suspect, la ligne de crête est une fois de plus bien étroite, sur laquelle doit avancer l'écrivain désespéré.

• Une troisième contradiction découle de la précédente. L'outil dont dispose l'écrivain, depuis trois siècles, a été façonné par des habitudes rhétoriques fort prégnantes, transmises de génération en génération, et qui ont la vie longue, puisqu'elles régissent encore le style journalistique et l'éloquence parlementaire et qu'on les a remises récemment à l'honneur (et au programme !) dans les classes de première des lycées, jadis dénommées, précisément, "classes de rhétorique"... Loin d'être neutre, il porte également la marque d'une idéologie caractéristique de la classe culturellement dominante, celle qui lit les grands quotidiens, consomme des romans et des essais, hante les musées et les expositions, et remplit les parterres et les

loges des théâtres : la bourgeoisie. C'est justement contre cette domination politico-culturelle, et contre l'idéologie sous-jacente qui contribue à la perpétuer, que se sont élevés des écrivains réfractaires soucieux de dessiller les yeux de leurs lecteurs, tels que Jules Vallès, Octave Mirbeau, Jacques Prévert et beaucoup d'autres à leur suite. Or l'un des traits de cette idéologie bourgeoise, brillamment décortiquée par Roland Barthes, consiste à affirmer le dualisme du monde et de l'écrivain, et à supposer qu'"*il n'y a jamais qu'une seule forme optimale pour* "exprimer" *une réalité inerte comme un objet, sur laquelle l'écrivain n'aurait de pouvoir que par son art d'accommoder les signes*[163]". Nous avons vu plus haut qu'il s'agit là d'une illusion idéaliste.

Pour n'y point céder, nonobstant les facilités de "*la sainte routine*" vilipendée par Mirbeau, et pour se délivrer du moule classique et de tous les conditionnements culturels, il faudrait réaliser une ascèse comparable à celle de Monet[164], de Rodin ou de Van Gogh dans le domaine des beaux-arts, afin de parvenir à voir toutes choses à travers ses propres yeux, et non à travers les verres déformants de la culture où l'on baigne[165], fût-elle héritée des grands maîtres du passé. Mais, telle une "*seconde nature*", comme disait Pascal, les couches accumulées de culture ont fâcheusement tendance à dicter des clichés et des automatismes langagiers, qui sont d'autant plus précieux pour l'écrivain besogneux, ou pressé par le temps, qu'à l'occasion ils suppléent avantageusement l'inspiration défaillante. Mirbeau en donne un exemple dans *Le Calvaire* (1886), avec le personnage de Jean Mintié, dont la première œuvre amalgame quantité de souvenirs livresques et semble faite de pièces et de morceaux[166].

Une des tragédies de l'écrivain lucide, c'est de devoir en permanence se méfier du seul outil à sa disposition, qui risque toujours de le trahir à son insu : car comment savoir si les mots qui viennent "spontanément" sous la plume ne résultent pas d'une imprégnation culturelle, tellement enracinée et marquante qu'elle est devenue inconsciente, à l'instar de celle de Voltaire auteur tragique, qui pondait tout "naturellement" et sans effort — et pour cause ! — des alexandrins empruntés à Corneille ou à Racine ?...[167]

• Une quatrième contradiction de l'écriture place l'écrivain devant le même dilemme que Claude Monet, qui entendait rendre l'instantanéité et saisir l'effet fugitif de la lumière sur les objets qu'il peignait, mais dont la main n'était jamais assez rapide, même dans ses "séries" de la *Cathédrale de Rouen* ou du *Parlement* de Londres, de sorte qu'il lui fallait parfois

achever dans son atelier, à froid et sous un éclairage artificiel, ce qu'il n'avait pu noter sur le motif. Il en est de même pour l'écrivain désespéré, qui, refusant les lendemains qui chantent, a pour ambition de fixer la vie éparse, fugace et merveilleuse et de la traduire dans sa mobilité et ses contradictions pour ne pas la trahir, mais qui risque dès lors de s'engager dans une épuisante et vaine course-poursuite. Car, malheureusement, les mots ne sont pas plus rapides que le pinceau du peintre[168] et sont bien en peine de saisir la fugitivité des sensations, qu'ils risquent, par conséquent, de figer ou de dénaturer par une reconstitution *a posteriori* qui sentirait par trop la littérature — de même que, sur un autre plan, les autobiographies, toujours suspectes, on l'a vu, de présenter une version édulcorée et mensongère de la réalité vécue par l'auteur.

La spontanéité rêvée n'est sans doute, là encore, qu'un idéal inaccessible, au même titre que la mythique "*inspiration*" poétique des anciens, qui était supposée guider la main du poète[169], à moins qu'elle ne soit qu'un pieux mensonge destiné à occulter le patient labeur, jugé trop trivial, de l'artisan-écrivain qui, en réalité, "*cent fois, sur le métier*", est bien obligé de remettre "*son ouvrage*", selon le conseil de Boileau, le moins spontané des écrivains...

De toutes ces contradictions inhérentes au processus même de l'écriture, certains, notamment des poètes du siècle écoulé, ont conclu, dans la continuité de Stéphane Mallarmé, à la nécessité de considérer les mots en eux-mêmes, sans aucun référent extérieur, comme un matériau brut qui se suffirait à lui-même[170] et qui finirait par se substituer au monde, au lieu de chercher présomptueusement à l'exprimer. Certains seront peut-être tentés d'y reconnaître la forme suprême de la révolte de l'écrivain désespéré contre un univers dépourvu de sens et qu'il s'agirait donc de nier ou de fuir, comme indigne de retenir l'attention. Mais ne conviendrait-il pas plutôt de diagnostiquer là une resucée de la doctrine de l'art pour l'art, et de craindre que cela ne réduise la littérature à de simples jeux avec les mots, ou à des acrobaties verbales, du genre de celles de Théodore de Banville, jadis, et n'aboutisse à une totale gratuité, politiquement suspecte, on l'a vu ? Ainsi le poète Jean-Claude Pinson décèle-t-il dans cette tendance une forme de "*snobisme langagier*, *d'autant plus incapable de* "changer la vie" *qu'il tourne le dos au monde et au langage ordinaire*[171]". À quoi bon écrire, si c'est pour aboutir à ce qu'il appelle à juste titre "*une forme d'acosmisme*", c'est-à-dire de négation du monde ? Ce serait là une "*dérobade*", évidemment contraire au

désespoir de Mirbeau et de Comte-Sponville et à *l'absurde* de Camus.

Il est donc fort à craindre que, pris dans les pièges de l'écriture, l'auteur lucide, en dépit de toutes les ruses qu'il est amené à mettre en œuvre pour tenter de les esquiver, ne soit plus ou moins contraint de fausser quelque peu son message désespéré, quand il n'est pas amené à le trahir carrément. Et pourtant, l'écriture peut aussi apparaître, à l'usage, comme un instrument de découverte. Mais c'est qu'elle cesse alors de n'être qu'un simple outil passif, au service d'une pensée pré-existante ou d'objectifs, esthétiques, éthiques, politiques ou idéologiques, qui lui sont étrangers, pour devenir à elle-même sa propre fin, sans pour autant se réduire à un simple jeu gratuit sur les mots : équilibre délicat à préserver !

Il implique, naturellement, de la part du manieur de mots, une ascèse comparable à celle du désespoir du penseur (et à celle du peintre, on l'a vu), aussi difficile et aussi douloureuse, puisqu'il va s'agir de se débarrasser, non pas seulement des préjugés bien ancrés, des illusions toujours renaissantes et des conditionnements sociaux, ce qui ne va pas sans risques ni déchirements, mais aussi des habitudes linguistiques, des automatismes d'écriture, et des clichés bien commodes, auxquels ont recours les professionnels de la plume et auxquels se réduisent la quasi-totalité des échanges entre les hommes.

Certes, pour qui accepte de vivre dans un univers désenchanté, sans la moindre perspective de transcendance et "*purgé*" du moindre espoir, à l'instar de Meursault en prison à la veille de son exécution, il serait vain d'attendre de l'écriture qu'elle permette d'accéder à un absolu, comme se le sont imaginé présomptueusement des poètes idéalistes — à moins qu'ils n'aient eu d'autre souci que de justifier leur propre existence en se gratifiant d'une mission d'intérêt supérieur ! On sait que des romantiques, particulièrement en Allemagne, ont cru voir en la poésie une forme d'"*omniscience*", pour reprendre l'expression de Novalis, "*bonne à nous faire entrer dans l'intimité de la réalité ultime*", comme l'écrit Jean-Claude Pinson[172]. Il est clair que personne aujourd'hui, sous peine de s'attirer la raillerie générale, ne caresse plus pareille ambition — ou pareille naïveté. Mais, à défaut de donner accès à l'absolu, l'écriture, nonobstant ses contradictions et ses limites, peut du moins conforter parfois la lucidité :

- Soit, tout simplement, parce que prendre la plume oblige à clarifier et à ordonner sa pensée, à se poser des questions nouvelles, à opérer des remises en cause d'idées préconçues, à se débarrasser de toutes les

“*chiures de mouches*”, comme dit Mirbeau[173], qui salissent et encombrent la mémoire[174]. Cela implique aussi de mieux s’observer soi-même grâce à un effort de détachement confinant au dédoublement (comme s’y exerce précisément Meursault en prison, devenu étranger à lui-même, ou, plutôt, à la représentation que les autres se font de lui) ; de mieux regarder le monde environnant afin de mieux le rendre et de n’en rien laisser échapper — sur le modèle d’un peintre comme Claude Monet, qui était doté d’une acuité visuelle singulière — ; et de peser chaque mot sur le trébuchet de l’esprit critique, jusqu’à ce qu’il colle aussi justement que souhaité aux choses elles-mêmes telles qu’on les perçoit. Ces “*choses*” dont, précisément, le matérialiste et lucide Francis Ponge, par exemple, prend “*le parti*[175]”, contre tout dérapage rhétorique et contre tout romantisme idéaliste : ainsi le poète explore-t-il les “*ressources infinies de l’épaisseur des choses*” et fixe-t-il “*son attention sur le premier objet venu*” afin d’en découvrir et d’en révéler des aspects restés insoupçonnés. Mais, outre le risque de heurter malgré tout un des nombreux écueils envisagés plus haut et de retomber peu ou prou dans une des multiples formes de l’idéalisme, toujours menaçant, ne pourrait-on pas adresser à Francis Ponge, ou, dans un autre genre, aux romanciers “minimalistes”, ou encore aux descriptions “*objectales*” d’Alain Robbe-Grillet (voir, par exemple, *La Jalousie*), le reproche lancé par Odilon Redon aux peintres impressionnistes : celui de rester à la surface des choses et d’être “*trop bas de plafond*” ?

- Soit, au contraire, parce que l’écriture, dans sa dynamique propre, tend à échapper au contrôle tatillon d’une conscience enracinée dans une pseudo-raison imbue de son infaillibilité, ce qui pourrait lui permettre d’ouvrir des horizons nouveaux et de raffermir la lucidité du scripteur. C’est ce point que nous allons aborder très brièvement pour finir.

• Lucidité sur soi-même, tout d’abord. On sait que l’introspection est suspecte, et que le “*connais-toi toi-même*” recommandé par Socrate et Montaigne se heurte à d’insurmontables obstacles. Parce que, comme dit Pascal, “*notre propre intérêt est un excellent instrument pour se crever les yeux agréablement*[176]” et que ce qui nous semble “raisonnable” est bien souvent dicté par cette “*puissance trompeuse*” qu’est l’amour-propre, également débusqué et démasqué par La Rochefoucauld[177]. Il est donc vain d’attendre de l’écrivain qu’il soit véritablement lucide sur son propre compte quand il se sert des mots comme le musicien des notes, froidement et avec détachement, comme le préconise Flaubert. Par contre, s’il abdique une part de contrôle sur lui-même — grâce, par exemple, au “*déréglement*

de tous les sens" préconisé par Rimbaud, dans sa célèbre lettre à Izambard, en vue de "*se faire voyant*", ou à la faveur des rêves, tels que ceux retranscrits par Robert Desnos à son réveil, ou en recourant à des stupéfiants supposés jouer le rôle de révélateurs, à l'exemple d'Henri Michaux —, il n'est pas exclu, pensent les irréductibles optimistes, qu'il parvienne à découvrir en lui-même, soit des désirs refoulés, soit des traumatismes enfouis dans les profondeurs de l'inconscient et sources de névrose, selon la vulgate freudienne (à laquelle je ne crois guère, et qui pourrait bien n'être qu'une forme d'illusion scientiste...), soit encore "*le fonctionnement réel de la pensée*", comme le soutient le présomptueux *Manifeste du Surréalisme* de 1924.

Beaucoup moins conventionnellement que ces tartes à la crème, il n'est pas exclu non plus que, ce faisant, il dégage de sa gangue l'inconnu que chacun porte en soi et qui peut apparaître au premier abord comme monstrueux, comme celui que révèle, par exemple, la mythologie de Michaux, ou tel le Mirbeau fort inattendu, chauffard écraseur de chiens et d'enfants, que découvre avec étonnement le lecteur de *La 628-E8* (1907). L'écriture peut constituer alors une sorte d'expérimentation — mais pas du tout dans le sens où l'entendait Zola — et, partant, devenir un moyen de connaissance de soi, voire, comme l'écrit la poétesse et philosophe Françoise Collin, de "*constitution de son sujet*[178]". Car, par-delà l'aspect ludique ou performatif, elle est souvent une expérience existentielle et formatrice de première importance, que l'on pourrait comparer à la symbolique peste qui frappe Oran dans le roman de Camus[179], et qui serait susceptible de transformer l'écrivain et de l'aider à devenir et à assumer ce qu'il est. Bref, une forme d'auto-maïeutique.

• Lucidité sur l'homme, sa nature et sa condition, ensuite, dans la mesure où, selon la célèbre formule de Montaigne, "*chaque homme porte en soi la forme entière de l'humaine condition*" et où la découverte de soi rend possible celle de l'humaine nature. Mieux se connaître soi-même grâce à l'écriture, comme le narrateur anonyme du *Jardin des supplices,* au visage ravagé, à qui d'atroces épreuves initiatiques ont permis d'accoucher de son talent[180], peut constituer un premier pas vers la connaissance de ce qu'est et de ce que vaut réellement l'homme. L'écriture, en ce qu'elle est à la fois douloureuse et gratifiante à l'image de la vie, pourrait également aider à découvrir expérimentalement le mélange de supplice et de délice qu'est l'existence terrestre, ce qui pourrait aider à se débarrasser des séquelles de l'idéalisme naïf et mensonger dans lequel baigne notre

éducation humaniste et/ou chrétienne. Mais ces idées sont tellement banales que j'aurais scrupule à m'y attarder, et je ne les signale, en passant, que pour mémoire.

• L'écriture peut aussi permettre la découverte de liens inattendus entre les choses, ce qui, peut-on espérer, offrirait une chance d'ouvrir l'accès à leur "essence" par-delà leurs apparences — à condition, bien sûr, de ne pas voir dans le mot "essence", qui n'est ici qu'une métaphore, son implication platonicienne. On sait que, dans toutes les langues, les poètes et les humoristes[181]— sur un registre évidemment différent ! — aiment à s'amuser avec les mots et en tirer des effets :

- Soit en jouant de leurs sonorités, supposées évocatrices, suggestives, ou porteuses de sens, ou encore sources de rapprochements *a priori* incongrus entre des mots de significations différentes, mais qui sonnent pareillement : par exemple, le vers mallarméen "*Tristement dort une mandore*[182]". Les assonances et les rimes, surtout quand elles sont riches et que les vers sont courts, facilitent ce type d'effets (exemple verlainien : "*Les sanglots longs / Des violons*[183]"...).

- Soit en jouant sur les différentes acceptions du même mot, auquel sa polysémie confère une ambiguïté qui constitue une richesse (par exemple : le mot *grimaces* chez Pascal, Molière et Mirbeau) ; le procédé est d'autant plus efficace si on donne au mot "*un sens plus pur*" en remontant à la source, c'est-à-dire à l'étymologie : pensons à l'emploi poétique du mot "*charme*", par exemple, de Ronsard à Paul Valéry.

- Soit en prenant au pied de la lettre des expressions tellement usuelles qu'on ne fait plus attention à l'image qu'elles véhiculent, afin de nous obliger à percevoir les choses sous un jour nouveau : ainsi, dans *L'Écume des jours*, Boris Vian évoque-t-il un *escalier dérobé* qui se dérobe effectivement sous le pied du passant, ou un pharmacien qui *exécute une ordonnance* au moyen d'une petite guillotine...

- Soit encore en laissant les mots s'agglutiner selon des affinités qui n'ont rien à voir avec la logique, mais qui n'en sont pas moins révélatrices d'une réalité mal camouflée : ainsi, dans *Les Amants*, farce de Mirbeau qui préfigure celles d'Ionesco, l'Amant, désemparé et insincère, déclare-t-il à sa maîtresse, réduite à l'état d'animal de compagnie : "*Mais tu es mon soleil... mon intelligence... mon tout... mon cher tout... mon cher petit tout tout...*[184]"

Dans tous les cas de figure, il s'agirait pour les manieurs de mots de

déceler, par-delà l'aspect ludique ou cocasse du procédé, des similitudes insoupçonnées de la froide raison, ou des relations inattendues entre les choses évoquées par les mots, voire une espèce d'au-delà des mots que l'on n'aurait jamais soupçonné sans la suggestion poétique, le rapprochement incongru ou la pointe désopilante.

Dans le domaine de la poésie, l'effet produit peut aussi être dû en partie aux contraintes de la prosodie classique, notamment celles de la césure, de la rime, de la longueur et du rythme du vers[185], sans lesquelles telle image lourde d'implications ne serait jamais venue sous la plume du poète : on comprend que Baudelaire, Mallarmé et Valéry, non seulement les aient obstinément respectées, ces règles contraignantes sans lesquelles l'art est condamné à mort, selon André Gide[186], mais se soient même imposé de nouvelles difficultés : pensons aux pantoums de Baudelaire (par exemple, "Harmonie du soir"), au choix de vers de quatre syllabes[187] par Verlaine dans "Charleroi" (*Romances sans paroles*), ou au sonnet de Mallarmé aux rimes en *-yx* et *-ixe*, "Ses purs ongles très haut", qui constitue un cas extrême.

À la différence de l'idéal classique qui réduit les mots au rôle d'outil passif, la poésie en général, et en particulier celle qui a triomphé avec Baudelaire et ses émules, leur accorde la priorité, comme l'explique, par exemple, à propos d'Arthur Rimbaud, le poète Yves Bonnefoy : "*Pour rétablir le réel dans sa transparence primordiale, pour retrouver la "*vraie vie"*, il est bien naturel qu'il ait eu recours au langage. Car les mots, dans une situation de ténèbres, ont un singulier pouvoir d'éclairement. De la chose qu'ils nomment, et si même elle est compromise dans l'horizon quotidien, ils semblent ne retenir qu'une pureté. Dite, pour peu que les mots soient prononcés gravement, sans souci de l'utilité, la voici préparée à nous accueillir dans un autre monde, où rien ne priverait l'existence la plus réelle du "*pur ruissellement de la vie infinie". *Le langage poétique suggère l'être.*" Admettons, bien que je tique sur "*l'être*", qui semble impliquer un essentialisme d'inspiration platonicienne, et donc idéaliste. Mais il ajoute prudemment, et je ne puis que l'en approuver, qu'il convient de "*contester*" l'espoir ainsi donné, car on risquerait, en accordant la priorité aux mots que l'on aime, de "*lâcher la proie pour l'ombre*[188]"... Il pointe là la contradiction fondamentale à laquelle se heurte l'écrivain désespérément lucide : outil d'investigation, de pénétration et par conséquent de "*dés-illusion*", le langage peut aussi devenir un obstacle, un verre déformant, voire une nouvelle source d'illusions, et il convient donc de s'en méfier.

Pour finir, on peut se demander si la force de la (bonne) littérature ne résiderait pas dans sa modestie même, et si l'approfondissement du réel qu'elle rend possible, par le truchement de l'écriture, ne procéderait pas, paradoxalement, de son refus de penser le monde *a priori*. Ce en quoi elle s'opposerait essentiellement, d'une part, à la spéculation philosophique, toujours suspecte de dérapages et de cérébralité sans rapport avec la "*vraie vie*", et, d'autre part, à l'utopisme politique ou religieux, fauteur des illusions majeures qui ont précipité la plupart des grandes catastrophes de l'histoire. C'est par exemple ce que suggère Olivier Rolin à propos d'Henri Michaux : "*La littérature est une pensée, la plus vaste qui soit, puisqu'il lui arrive même d'être pensée de ce qu'elle ne prétend pas penser*[189]". Au lieu de partir d'une idée préexistante, qu'il s'agisse d'une thèse à faire passer ou simplement d'une *Weltanschauung* toute subjective, elle constituerait un moyen irremplaçable de construire une pensée originale et non programmable, dans la dynamique même d'une écriture échappant au contrôle mutilant de la raison ou aux contraintes de la vie sociale. Comme le dit Françoise Collin, "*toute écriture va en direction de l'inconnu*[190]" et constitue donc une belle et fructueuse aventure de la pensée.

Ce dynamisme de l'écriture porteuse de riches potentialités pourrait permettre de comprendre deux phénomènes, souvent constatés, encore que parfois vivement contestés :

- Tout d'abord, le fait qu'une œuvre littéraire, même achevée, ne soit pas vraiment close ni refermée sur elle-même et ne se réduise jamais à son contenu "objectif" : il reste au lecteur à faire la moitié d'un travail éminemment subjectif, comme l'affirment notamment Jean-Paul Sartre[191] et Michel Tournier[192], qui relativisent ainsi le rôle de l'écrivain, dans la mesure où, comme l'écrit Arlette Bouloumié, "*le sens de l'œuvre, jamais fixé, est sans cesse à conquérir*[193]". Cette participation du lecteur est particulièrement impérative dans des œuvres romanesques, par ailleurs fort différentes, telles que celles de William Faulkner, de James Joyce, de Georges Pérec, voire d'Alain Robbe-Grillet (par exemple, *Les Gommes*), quand le recours systématique à l'ellipse, la confusion des temps, des lieux et même des personnages (chez Faulkner, notamment), la multiplicité des voix narratives, ou la coulée d'un monologue intérieur d'apparence hermétique, ou encore l'adoption par l'auteur de règles inconnues du lecteur, exigent de ce dernier qu'il soit perpétuellement en éveil et réinterprète constamment chaque donnée, mais sans la moindre garantie de validité, à la lumière des éléments nouveaux apparus au fil du récit.

- Ensuite, le fait que le sens effectif d'une œuvre, aux yeux de la plus grande partie de ses lecteurs, puisse être totalement différent de celui que l'auteur a prétendu consciemment lui conférer. Ainsi la portée objectivement progressiste de la *Comédie humaine*, et pas seulement au regard des critiques marxistes, échappe-t-elle aujourd'hui aux visées d'un romancier politiquement obscurantiste et partisan du Trône et de l'Autel [194] ; et l'analyse pascalienne de la condition humaine, dûment laïcisée et coupée de ses racines jansénistes, apparaît-elle comme existentialiste avant la lettre et alimente-t-elle la réflexion d'écrivains aussi athées et anti-chrétiens que Mirbeau, Camus et beaucoup d'autres. De même, à en croire Françoise Collin, toute écrivaine, fût-elle femme au foyer et fière de l'être, serait féministe, *volens nolens,* par le fait même que, prenant la plume, elle "*introduit sa trace dans l'univers des signes*", "*indépendamment des motifs qui l'inspirent ou qu'elle revendique, et indépendamment des formes d'expression qu'elle adopte*[195]". On ne saurait pour autant, dans ces trois exemples, parler de contresens commis par les interprètes, bien que les interprétations du lectorat soient clairement opposées aux intentions affichées des auteurs : car c'est l'écriture, "*porteuse d'affirmation*", comme dit Françoise Collin, qui les a fait accoucher à leur insu d'une "vérité" qu'ils n'avaient certes pas prévue.

EN GUISE DE CONCLUSION

Au terme de ce survol, qui ne constitue qu'une modeste interrogation, j'aurais scrupule à répondre catégoriquement, par "oui" ou par "non", aux questions initiales, tant il convient de rester modeste et nuancé face à des problèmes aussi complexes et à des réalités littéraires aussi diverses et contradictoires.

Il apparaît du moins que l'écrivain en quête d'une lucidité désespérée ne peut plus aujourd'hui se contenter des convictions rassurantes qui suffisaient jadis à justifier le rôle, le statut social et le prestige de ses devanciers. Il ne peut plus manifester la même naïveté, ni la même innocence, que ceux qui croyaient à la mission sacrée de l'intellectuel, ou aux capacités quasiment surhumaines du poète-albatros, "*prince des nuées*" ou "*Voyant*", ou bien à la toute-puissance de l'écriture démiurgique, ou encore à l'innocuité de ce que nous croyons être "la raison", laquelle, certes, s'est construite historiquement contre l'aliénation religieuse et prétend s'être purgée de l'opium de l'espoir d'outre-tombe, mais a fait naître de nouvelles illusions et a apporté la preuve, au cours du vingtième siècle, de ses limites, pour ne pas dire de sa faillite. Délivré de ces illusions consolantes, qu'elles soient religieuses ou laïques, mais dès lors constamment sur la corde raide, il est confronté, comme l'était déjà Octave Mirbeau il y a un siècle, au doute, à l'incertitude, à la mauvaise conscience, à l'amère conviction récurrente de ses propres limites et insuffisances et des contradiction inhérentes à sa place dans la société et à son métier de magicien des mots.

Il sait qu'une absolue fidélité au désespoir inaugural est impossible en pratique et que des compromis sont indispensables à qui vit parmi les hommes ; mais des compromis avouables et inévitables aux compromissions honteuses et injustifiables, il n'y a souvent qu'un pas, et la frontière est dangereusement fluctuante... Il sait aussi que l'écriture, son outil de prédilection, pour être indispensable à qui veut exercer sa lucidité, a pourtant plus de chances de trahir son message de désespoir que de lui donner accès à de nouveaux horizons. Cela ne peut que l'inviter à une grande modestie.

Cette amère lucidité — sur lui-même et sur sa fonction autant que sur le monde qu'il aspire à exprimer — est si difficile à vivre et lui inflige de

telles souffrances qu'il pourrait être incité à se taire, sous peine de n'être jamais à la hauteur de ses propres exigences éthiques ou esthétiques : bien cruelle tentation pour un professionnel du verbe !

Mais n'est-ce pas précisément cette conscience douloureuse et coupable de sa misère, de ses limites et de ses contradictions, qui fait, pas-caliennement, sa grandeur tout humaine et qui peut encore inviter chacun d'entre nous, "*l'hypocrite lecteur*", aveugle sur lui-même, à lire la production de celui qui, malgré tout, est un "*semblable*" et un "*frère*[196]" ?

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ OCTAVE MIRBEAU

• *Cahiers Octave Mirbeau,* n° 1, 320 pages, 1994, 150 francs (épuisé).

• *Cahiers Octave Mirbeau,* n° 2, 320 pages, 1995, 150 francs.

• *Cahiers Octave Mirbeau,* n° 3, 336 pages, 1996, 150 francs.

• *Cahiers Octave Mirbeau,* n° 4, 416 pages, 1997, 200 francs.

• *Cahiers Octave Mirbeau,* n° 5, 320 pages, 1998, 150 francs.

• *Cahiers Octave Mirbeau,* n° 6, 320 pages, 1999, 150 francs.

• *Cahiers Octave Mirbeau,* n° 7, 320 pages, 2000, 150 francs .

• *Cahiers Octave Mirbeau,* n° 8, environ 500 pages, 200 francs (à paraître en avril 2001).

• Octave Mirbeau, *Premières chroniques esthétiques*, 358 pages, 1996, 220 francs (en co-édition avec les Presses de l'Université d'Angers).

• Pierre Michel (sous la direction de), *Octave Mirbeau*, brochure de l'exposition Mirbeau, 1998 (réédition 2000), 48 pages, 30 francs.

• Octave Mirbeau, *Œuvre romanesque*, trois volumes, près de 4000 pages, édition critique réalisée par Pierre Michel, 2000-2001, 800 francs (en co-édition avec Buchet-Chastel).

• Claude Herzfeld, *Le Monde imaginaire d'Octave Mirbeau*, 103 pages, 2001, 65 francs (en co-édition avec les Presses de l'Université d'Angers).

• Pierre Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, 87 pages, 2001, 55 francs (en co-édition avec les Presses de l'Université d'Angers).

• Octave Mirbeau, *Chroniques musicales*, à paraître en 2001 (en co-édition avec Michel Archimbaud).

Tous ces volumes — sauf le premier —
peuvent être commandés à la Société Octave Mirbeau,
10 bis rue André Gautier,
49000 - ANGERS (02-41-66-84-64).

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 7

LE DÉSESPOIR 8

- Une éthique matérialiste 12
- Une esthétique matérialiste 16
- Une politique matérialiste 19

DÉSESPOIR ET ÉCRITURE 22

LES DÉRAPAGES DE LA LUCIDITÉ 28

- Idéalisme 28
- Finalisme 31
- Rationalisme 34
- Académisme 40
- Réalisme 53
- L'art pour l'art 58
- Se prendre au sérieux 61

AU RISQUE DE L'ÉCRITURE 66

EN GUISE DE CONCLUSION

84

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ OCTAVE MIRBEAU

86

TABLE DES MATIÈRES

87

Achevé d'imprimer
à la Reprographie de
l'Université d'Angers

n° ISBN

Presses de l'Université d'Angers
2001

---

[1] Voir ses *Lettres à Alfred Bansard*, Éd. du Limon, Montpellier, 1989, p. 80 (lettre du l^{er} juin 1867).

[2] Et aussi par Albert Camus. Dans *L'Étranger*, Meursault met à la porte l'aumonier, venu tenter de récupérer, au profit de son Église et de l'ordre social, cette âme endurcie dans ce qu'il appelle "*le péché*", en essayant d'éveiller en lui l'espoir d'une vie éternelle.

[3] Mirbeau, écologiste avant la lettre, craignait que "*les ingénieurs*" ne détruisent la planète.

[4] André Comte-Sponville, *Traité du désespoir et de la béatitude*, P. U. F, 1984, t. I, p. 14 et p. 15.

[5] Octave Mirbeau, "Un mot personnel", *Le Journal*, 19 décembre 1897. Il y dénonce "*l'opium de l'espérance*".

[6] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, p. 21 et p. 23.

[7] Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, deuxième partie, chap. IX (éd. Folio,

1986, p. 251). Pascal avait bien comparé, lui aussi, la condition des hommes à celle de condamnés à mort jouant aux cartes en attendant l'heure du supplice, mais c'était pour mieux susciter le "*désespoir*" chez les libertins (pensée 196, *Pensées*, éd. Didier Anzieu, Bibliothèque de Cluny, 1960, p. 137), avant de leur tendre une planche de "salut" et de leur faire miroiter l'espoir d'une issue mystificatrice à leurs yeux : le salut éternel grâce à la foi chrétienne et à l'abêtissement volontaire (cf. la pensée 429 : "*il n'y a de bien en cette vie qu'en l'espérance d'une autre vie*", *op. cit.*, p. 267).

[8] Mirbeau s'emploie à la démystifier et à la désacraliser dans une farce de 1901, *Les Amants*, reprise à la Comédir-Française au printemps 2000.

[9] Voir notamment les *Contes cruels* de Mirbeau et, parmi ses romans, *Le Calvaire, Le Jardin des supplices, L'Écuyère* et *La Belle Madame Le Vassart*.

[10] André Comte-Sponville, *op. cit.*, t. I, p. 13 et p. 15.

[11] *Ibidem*, p. 15. Comte-Sponville voit dans l'utopisme des révolutionnaires aussi bien que dans les espérances des religions, "*la terre promise de toutes les aliénations*" (p. 149).

[12] Mirbeau compare les électeurs à des moutons qui choisissent le boucher qui les tuera et le bourgeois qui les mangera... Voir son appel à "*la grève des électeurs*" dans ses *Combats politiques*, 1990, Librairie Séguier, pp. 109-115.

[13] Comte-Sponville écrit que "*le matérialisme*", c'est une "*théorie de l'illusion*" (*op. cit.*, t. I, p. 119), alors que "*la politique, l'art et la morale sont tout entiers et à jamais du côté de l'illusion*" (*ibid.*, p. 116).

[14] Mirbeau voit dans "*l'autorité paternelle*" "*une des plus prodigieuses tyrannies, une des plus ravalantes oppressions de la vie*" (*Dans le ciel*, L'Échoppe, Caen, 1989, p. 56).

[15] André Comte-Sponville, *op. cit.*, t. I, p. 51.

[16] Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules,* chapitre III de la deuxième partie (*Œuvre romanesque*, Buchet-Chastel / Société Octave Mirbeau, 2000, t. I, p. 470).

[17] Voir "Recueillement", dans *Les Fleurs du mal* (1857) : "*Pendant que des mortels la multitude vile / Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, / Va cueillir des remords dans la fête servile*"...

[18] Octave Mirbeau, "Le Plaisir", *La France*, 16 février 1885. Voir l'analyse du plaisir dans *Les Combats d'Octave Mirbeau*, de Pierre Michel, Annales littéraires de Besançon, 1995, pp. 72-73.

[19] Octave Mirbeau, "Souvenirs d'un pauvre diable", *Contes cruels*, Librairie Séguier, 1990, t. II, p. 487. Même idée et même formulation dans son roman *Dans le ciel* (*loc. cit.*, p. 57).

[20] *Ibidem.*

[21] Sur ces points, voir le premier chapitre des *Combats d'Octave Mirbeau* et, dans le chapitre II, les pages 72 à 87.

[22] Octave Mirbeau, "Palinodies !", *L'Aurore*, 15 novembre 1898 (article recueili

dans *L'Affaire Dreyfus*, Librairie Séguier, 1991, pp. 159-164). Le terme d'"*empreinte*" apparaît déjà dans *Sébastien Roch* (1890) et servira de titre à un roman d'Édouard Estaunié (1895), qui traite également de "l'éducastration" jésuitique.

[23] Mirbeau qualifie les jésuites de "*pétrisseurs d'âmes*". C'est le titre d'un article paru dans *Le Journal* le 16 février 1901 (et recueilli dans ses *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, 1990, pp. 159-164)

[24] Voir la préface de notre édition des *Combats pour l'enfant*, de Mirbeau, et *Les Combats d'Octave Mirbeau*, pp. 100-104.

[25] Mirbeau a intitulé "Paysage de foule" deux de ses contes (*Contes cruels*, t. I, pp. 411-417 et pp. 502-507).

[26] Ce n'est évidemment pas un hasard si ces *Lettres de l'Inde* ont paru sous le pseudonyme de Nirvana dans les colonnes du *Gaulois*, pendant l'hiver 1885. Voir notre édition critique, parue aux éditions de L'Échoppe, Caen, en 1991.

[27] Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules, loc. cit.*, pp. 470-471

[28] La formule apparaît dans un article de 1877 sur *La Fille Élisa*, d'Edmond de Goncourt. Sur Méduse, voir Claude Herzfeld, *La Figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Nizet, 1992, et *Le Monde imaginaire d'Octave Mirbeau*, Société Mirbeau - Presses universitaires d'Angers, 2001.

[29] Pour l'anarchiste Mirbeau, il convient en effet de réduire l'État, puissance d'oppression, à son "*minimum de malfaisance*", comme il l'explique dans une *interview* parue dans *Le Gaulois* du 25 février 1894.

[30] André Comte-Sponville, *op. cit.*, t. I, p. 49.

[31] *Ibidem*, t. I, p. 214.

[32] Octave Mirbeau, *La France,* 8 novembre 1884 (article recueilli dans ses *Combats esthétiques — C. E. —* , Nouvelles éditions Séguier, 1993, t. I, p. 72).

[33] Octave Mirbeau, "Aristide Maillol", *La Revue*, 1er avril 1905 (*C. E.*, t. II, p. 386). Même idée vingt ans plus tôt : "*En art, il n'y a rien d'absolument exact, et rien d'absolument vrai. Ou plutôt il existe autant de vérités humaines que d'individus*" ("Le Rêve", *La France*, 3 novembre 1884). Formulation pré-pirandellienne...

[34] Octave Mirbeau, "Des peintres", *Le Figaro*, 9 juin 1908 (*C. E.*, t. II, p. 474).

[35] André Comte-Sponville, *op. cit.*, t. I, p. 111.

[36] Octave Mirbeau, préface au catalogue de l'exposition Félix Vallotton, janvier 1910 (*C. E.*, t. II, p. 496). Le roman *Dingo* (1913) offrira à Mirbeau une nouvelle occasion de remettre en cause sa propre autorité d'écrivain. Voir l'article de Pierre Michel, "Mirbeau et l'autofiction", dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8 (à paraître en avril 2001).

[37] Octave Mirbeau, *Premières chroniques esthétiques*, Presses de l'Université d'Angers - Société Octave Mirbeau, 1996, p. 152.

[38] Octave Mirbeau, “Le Salon” *La France,* 1er mai 1885 (*C. E.*, t. I, p. 78).

[39] “*Le véritable créateur est celui qui, dans son œuvre, livre, tableau, symphonie, se crée lui-même*” (“Le Rêve”, *La France*, 3 novembre 1884 ; article recueilli dans les *Combats littéraires* de Mirbeau, à paraître aux Belles Lettres en 2001).

[40] Octave Mirbeau, “Questions sociales”, *Le Journal*, 20 décembre 1896. Voir aussi “Un Mot personnel”, en décembre 1897 : “*Le collectivisme me paraît une doctrine abominable, plus que les autres, parce qu'elle ne tend qu'à asservir l'homme, à lui ravir sa personnalité, à tuer en lui l'individu au profit d'une discipline abêtissante, d'une obéissance esclavagiste*”.

[41] André Comte-Sponville, *op. cit.*, t. I, p. 125.

[42] André Comte-Sponville, *op. cit.*, t. I, pp. 127-128.

[43] Mirbeau a tout de même consenti à faire trois exceptions, en faveur de ses compagnons dreyfusards Georges Clemenceau, Jean Jaurès et Aristide Briand. Mais les trois l’ont successivement déçu : Jaurès en sacrifiant son éthique à la politique partidaire, et les deux autres en trahissant leurs promesses une fois parvenus au pouvoir.

[44] *Ibidem*, t. I, p. 151.

[45] Dans *La Peste*, le docteur Rieux sait pertinemment que les victoires remportées contre la mort ne sont que “*provisoires*”, mais il ajoute, en matérialiste désespéré : “*Mais ce n’est pas une raison pour cesser de lutter*” (Livre de Poche, 1965, p. 103).

[46] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, p. 49.

[47] *Ibidem*, p. 38.

[48] L’expression est de Philippe Gille, critique littéraire du *Figaro* à la fin du XIXe siècle. Alain Pagès l’a reprise à son compte pour intituler son étude de la réception de *Germinal* (Librairie Séguier, 1989).

[49] C’est ainsi que Mirbeau a dû, pendant douze ans, faire le domestique (en tant que secrétaire particulier), faire le trottoir (en tant que chroniqueur à gages de la presse bonapartiste) et faire le “nègre” (en rédigeant des romans et nouvelles alimentaires pour le compte de fruits secs).

[50] Ainsi Mirbeau écrit-il, dans un article de 1888 sur Rodin, “Le Chemin de la Croix” : “*L’artiste est un être privilégié par la qualité intellectuelle de ses jouissances et par ses souffrances elles-mêmes, où il arrache l’effort nécessaire à l’enfantement de son œuvre. Plus directement que les autres hommes en communicaton avec la nature, il voit, découvre, comprend, dans l’infini frémissement de la vie, des choses que les autres ne verront, ne découviront, ne comprendront jamais*” (*C. E.*, t. II, p. 345).

[51] On pourrait citer l’exemple d’Antonin Artaud, pour qui l’écriture a été un temps un moyen de se désolidariser des “*forces inconnues*” qui l’assiégeaient et d’éviter d’être submergé par elles ; ou celui d’Henri Michaux, irréductible solitaire pour qui elle a valeur d’exorcisme.

[52] Flaubert écrit par exemple : "*Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle*" (lettre à M^lle^ Leroyer de Chantepie du 4 septembre 1858, in *Correspondance* de Gustave Flaubert, Charpentier-Fasquelle, 1916, tome III, p. 141).

[53] Charles Baudelaire, "Les Bons chiens", *Le Spleen de Paris - Petits poèmes en prose*, Librio, 1997, p. 88.

[54] Dans *Les Poètes mausits* (1884), Paul Verlaine qualifiait ainsi Stéphane Mallarmé, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Villiers de l'Isle-Adam, Marceline Desbordes-Valmore... et lui-même.

[55] Stéphane Mallarmé, "Don du poème" (1865).

[56] Il n'est pas iconoclaste de se poser la même question pour des écrivains de la stature d'André Gide, de Romain Rolland, de Jean-Paul Sartre, d'André Malraux, et même d'Albert Camus, dans la mesure où leur succès public et la reconnaissance institutionnelle ont fait d'eux des oracles aux yeux de quantité d'admirateurs. Ainsi Boris Vian a-t-il tourné en dérision la "sartromania" des lendemains de la guerre dans *L'Écume des jours*.

[57] Pour Baudelaire, "*la condition génératrice des œuvres d'art*" est "*l'amour exclusif du Beau*", et "*le Beau est l'unique ambition, le but exclusif du goût*" ("Théophile Gautier", in *L'Art romantique*, Lemerre, s. d., pp. 149-150).

[58] Le cas d'Alphonse Allais présente cette particularité que, s'il fait rire son lecteur, il n'y prend guère de plaisir lui-même et n'écrit qu'aiguillonné par la nécessité, comme le note son biographe et éditeur François Caradec : "*Tous ses textes* [...] *sont écrits sous la contrainte des délais de publication. Allais n'a jamais écrit un seul texte sans y être forcé par le besoin de gagner sa vie*" (Préface aux *Œuvres posthumes* d'Alphonse Allais, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1990, p. IV).

[59] Camus écrit, par exemple, qu'"*il est presque impossible d'être logique jusqu'au bout*" (*op. cit.*, p. 22).

[60] Il est cependant à noter que des auteurs chrétiens, à coup sûr idéalistes, tels que Pascal, Barbey d'Aurevilly, Villiers-de-l'Isle-Adam ou Léon Bloy, pouvaient apparaître, aux yeux de l'athée et matérialiste Mirbeau, plus lucides et infiniment plus riches que les scientistes de son temps, aveuglés par leur naïve confiance en l'omnipotence de la méthode scientifique. Les divergences idéologiques et politiques n'excluaient pas les convergences et n'empêchaient pas Mirbeau de les admirer et de puiser chez eux de quoi alimenter sa propre réflexion. Mais en laïcisant leurs propos, en éliminant ce qui, pour eux, était pourtant l'essentiel, le religieux, il mettait en lumière ce qui lui apparaissait comme des révélations démystificatrices sur la condition humaine, sur l'humaine nature et sur la société de leur temps. De même, dans *Le Jardin des supplices*, il a emprunté à Joseph de Maistre sa thèse sur "*la loi universelle de la destruction*", rebaptisée "*loi du meurtre*" : comme quoi un catholique fanatique et ultra-réactionnaire comme de Maistre peut néanmoins se révéler paradoxalement lucide aux yeux d'un anarchiste en révolte...

[61] Albert Camus, *op. cit.*, p. 21.

[62] Alphonse de Lamartine, *Geneviève*, Nelson / Calmann-Lévy, 1932, p. 52.

[63] Il en est de même dans des formes poétiques telles que le sonnet, où, bien souvent, les treize premiers vers ont pour fonction première de préparer le dernier, en fonction duquel a été composé tout le poème. C'est évident aussi bien chez Ronsard et Du Bellay que chez Baudelaire (voir "L'Albatros"), Heredia (voir "Soir de bataille") ou Mallarmé (voir "Le Tombeau d'Edgar Poe").

[64] C'est ce que, avant Mirbeau, niait aussi Gustave Flaubert, qui a apporté une illustration romanesque de ce refus du sens avec *Bouvard et Pécuchet.*

[65] Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Garnier-Flammarion, 1999, Préface, p. 60.

[66] Octave Mirbeau, *La Mort de Balzac*, Éd. du Félin-Arte, 1999, p. 27.

[67] Gustave Flaubert, lettre à M^{lle} Leroyer de Chantepie du 18 mars 1857, in *Correspondance*, *loc. cit.*, tome III, p. 78.

[68] Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Fasquelle, s. d. (1880), p. 16.

[69] *Ibidem*, p. 17, p. 28, p. 29 et p. 10.

[70] Mirbeau a publié dans la presse, sous le titre éloquent de "Fragments", des chapitres du *Jardin des supplices* et du *Journal d'une femme de chambre*, sans donner au lecteur les moyens de les situer et de leur donner un sens par rapport à un ensemble.

[71] Camus parle de "*désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme*" (*op. cit.*, p. 37).

[72] Cf. "La Genèse d'un poème", dans Edgar Allan Poe, *Contes - Essais - Poèmes,* Robert Laffont, collection "Bouquins", 1989, pp. 1004-1017. Poe écrit notamment : "*Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire* [...], *puis je cherche autour de moi, ou plutôt en moi-même*, *les combinaisons d'événements ou de tons qui peuvent être les plus propres à créer l'effet en question*" (*op. cit.*, p. 1008).

[73] La pratique des ateliers d'écriture réserve cependant des surprises. Ainsi le réalisateur Christian Vincent, qui a conçu son film *Sauve-moi* à partir du travail collectif d'un atelier de Roubaix, écrit-il : "*Les textes les plus impressionnants venaient des gens qui n'avaient aucune pratique de l'écriture, aucune censure, pas de regard sur ce qu'ils écrivaient*" (*Politis*, 7 septembre 2000, p. 29).

[74] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1954, p. 26.

[75] Il arrive fréquemment aussi que les autobiographies — et celle de Rousseau n'échappe pas à la règle — aient pour objectif premier de fournir à l'auteur toutes les justifications dont il a besoin : le passé est alors relu et réinterprété à la lumière du présent. Il est clair que de semblables apologies sont incompatibles avec la lucidité de l'écrivain désespérée.

[76] Cela comprend notamment : la mise au point d'une véritable "*machine infernale*", afin de rendre plausible la condamnation à mort d'un innocent, victime-coupable d'un homicide accidentel ; la structuration en deux parties qui se répondent

et s'opposent point par point ; le choix de la première personne et du passé composé ; l'extériorité du personnage à tout ce qu'il décrit, comme s'il n'était qu'une caméra enregistreuse ; le refus de liaisons logiques entre les faits pour mettre en lumière le rôle décisif du "*hasard roi*" (procédé déjà employé par Voltaire dans *Candide*) ; l'emploi du style direct à contretemps pour souligner la banalité et la vacuité des échanges verbaux ; le choix d'un vocabulaire plat et d'une syntaxe rudimentaire, qui font contraste, dans la scène du meurtre-accident de l'Arabe, avec le lyrisme des images entraînant l'identification du lecteur etc.

[77] Bernard Lalande écrit ainsi qu'*En attendant Godot* "*n'apporte aucune assurance, aucun message*", mais "*nous débarrasse de nos illusions, ce qui est un bien*" (*En attendant Godot - Profil d'une œuvre*, Hatier, 1984, p. 56).

[78] La question peut aussi se poser pour des textes ou dessins produits par des pensionnaires d'hôpitaux psychiatriques.

[79] "*Aucun grand génie n'a conclu et aucun grand livre ne conclut, parce que l'humanité elle-même est toujours en marche et ne conclut pas*", lettre à M^lle^ Leroyer de Chantepie du 18 mai 1857, in *Correspondance* de Flaubert*, loc. cit.*, t. III, p. 84.

[80] "*Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est aux lecteurs à tirer les conclusions de la conclusion*" (*L'Art romantique*, Lemerre, s.d., p. 371).

[81] Il écrit par exemple, dans *Le Roman expérimental* (*loc. cit.*, p. 29) : "*Souvent j'ai dit que nous n'avions pas à tirer une conclusion de nos œuvres, et cela signifie que nos œuvres portent leur conclusion en elles*." Cette formule sous-entend cependant que la marge de liberté laissée au lecteur est fort mince, puisque l'œuvre comporte sa propre conclusion implicite.

[82] Sortant d'une maison close, Frédéric Moreau et son ami Deslauriers déclarent l'un après l'autre : "*C'est là ce que nous avons eu de meilleur*"... (Garnier, 1954, p. 427).

[83] Sylvie Thorel-Cailleteau, *Réalisme et naturalisme*, Hachette, 1998, p. 81.

[84] C'est l'opinion d'un universitaire italien, Ruggero Campagnoli. Voir *Seminari pasquali di analisi testuale*, n° 8, consacré au *Jardin des supplices*, Ed. E.T.S., Bologne-Pise, 1993, p. 80.

[85] Ainsi, dans *Sébastien Roch*, Mirbeau est-il à la fois le petit Sébastien à la sensibilité d'artiste et le révolté et taiseux Bolorec ; dans *L'Abbé Jules*, il est à la fois Jules et son neveu ; dans le dernier chapitre des *21 jours d'un neurasthénique*, il est à la fois le narrateur et Roger Fresselou ; dans *Dingo*, il est à la fois le personnage qui porte son nom (autofiction !) et son chien Dingo.

[86] Est-ce un hasard si des chefs-d'œuvre du répertoire théâtral français, aussi différents que *Le Cid*, *Dom Juan*, *Turcaret*, *Le Mariage de Figaro*, *Lorenzaccio* ou *Les Affaires sont les affaires*, ont été considérés comme des pièces mal construites, voire comme des "*monstruosités*" théâtrales, par les Trissotins de la critique ou de l'histoire littéraire ?

[87] Robert Ziegler, “Du texte inachevé à l’interprétation intégrale - La créativité de la lecture dans *Un Gentilhomme*”, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 9, à paraître en avril 2002.

[88] C’est le cas de *Dingo* (1913), dont Mirbeau, devenu incapable d’écrire, a chargé Léon Werth d’achever la rédaction, mais sur ses directives.

[89] C’est souvent le cas des recueils de contes et de nouvelles, quand l’auteur se contente, comme Maupassant, de rassembler pêle-mêle sa production journalistique de l’année écoulée.

[90] Ce roman, qui a reçu le prix Goncourt en 1974 et connu un énorme succès de ventes, a malheureusement été le plus souvent lu au premier degré, comme un récit pathétique aux effets lacrymatoires garantis, alors que le romancier, de son propre aveu, avait rédigé cet anti-roman comme une mystification — c’est-à-dire comme une démystification du genre romanesque.

[91] Gide a expérimenté le procédé dans sa première œuvre narrative, *Paludes* (1895), où un anonyme narrateur-romancier, qui lui ressemble fort, est en train d’écrire un roman précisément intitulé *Paludes*, et qui s’enlise dans les marécages d’un genre déliquescent qui a fait son temps, comme son titre ne manque pas de le suggérer.

[92] C’est précisément cette respectabilité injustifiée que Mirbeau, dans tous ses écrits, s’emploie à ruiner, car il voit en elle un obstacle majeur à l’émancipation intellectuelle des opprimés. La caricature, la dérision et l’*interview* imaginaire, qui permet de faire dire tout haut aux puissants de ce monde ce qu’ils pensent *in petto*, sont ses moyens de prédilection. Il apparaît bien alors comme “le grand démystificateur”.

[93] Salman Rushdie, quoique citoyen britannique vivant en Angleterre, risque lui aussi sa peau : il a été condamné à mort par une *fatwa* du défunt ayatollah Khomeyni.

[94] Ce roman a été interdit en Autriche en 1902 pour “atteinte aux bonnes mœurs” et mis au pilon... De même *Le Jardin des supplices* et *Les 21 jours d’un neurasthénique* ont été interdits en Allemagne, pour le même motif.

[95] Dans la première moitié de ce siècle d’hypocrisie bourgeoise, Henri de Latouche (*Fragoletta*, 1829), Balzac (*La Fille aux yeux d’or*, 1835) et Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, 1835) ont aussi traité de sujets scandaleux aux yeux des Tartuffes de tout poil, mais avec moultes précautions et force ellipses.

[96] On sait que Freud a beaucoup choqué, au début du siècle, en voyant dans l’enfant un “*pervers polymorphe*”.

[97] Même ces dernières années, les écrivains des deux sexes qui ont évoqué librement les désirs sexuels des femmes ont suscité réprobation et scandale, par exemple Louis Calaferte, dans *Septentrion* ou *La Mécanique des femmes*, ou Christine Angot, dans *L’Inceste*.

[98] On a dit, à propos des viols par inceste, que c’était “*le secret le mieux gardé*” (c’est le titre d’une étude de l’Américaine Florence Rush consacrée à l’exploitation sexuelle des enfants, Denoël / Gonthier, 1980).

[99] Aujourd'hui, la rubrique des faits divers des quotidiens rapporte de multiples cas de viols d'enfants des deux sexes par des prêtres catholiques, que l'on traduit enfin en justice et que l'on commence tardivement à condamner ; mais quand, en 1890, Mirbeau a évoqué le sujet dans *Sébastien Roch*, récit du "*meurtre d'une âme d'enfant*", il s'est heurté à une véritable conspiration du silence.

[100] Rappelons que, en 1664, le cardinal-archevêque de Paris, Péréfixe, réclamait le bûcher contre l'auteur de *Tartuffe*, que la plupart des grandes œuvres des philosophes du Siècle des Lumières ont été brûlées de la main du bourreau, que le marquis de Sade a été brûlé en effigie, et que, en 1922, des centaines d'exemplaires de l'*Ulysse* de Joyce ont été brûlés... par la Poste américaine !

[101] Octave Mirbeau, "Le Secret de la morale", *Le Journal*, 10 mars 1901 (article recueilli dans ses *Combats littéraires*, à paraître en 2001 aux Belles Lettres).

[102] Baudelaire, dans un article du 27 novembre 1850, écrit qu'"*il faut peindre les vices tels qu'ils sont*", c'est-à-dire "*séduisant*[s]", et que les dénouements des romans et des pièces de théâtre ne doivent pas toujours châtier "*le crime*" ni gratifier "*la vertu*", sous peine d'apparaître comme "*un art faux*" (*L'Art romantique*, Lemerre, s.d., pp. 267-268).

[103] Pensée 134, "Divertissement, *Pensées*, Bibliothèque de Cluny, 1960, t. I, p. 106.

[104] Choderlos de Laclos évoque sans fard ces concessions obligées dans la "Note de l'éditeur" qui clôt *Les Liaisons dangereuses* : "*Des raison particulières et des considérations que nous nous ferons toujours un devoir de respecter nous forcent de nous arrêter ici*"... (éd. Robert Laffont, 1959, p. 373).

[105] C'est, par exemple, ce dont se plaint le critique littéraire du *Nouvel Observateur*, Didier Jacob, dans le n° du 26 août 1999, à propos de "*la dernière rentrée* [romanesque] *du siècle*", placée, selon lui, sous le signe de l'horreur et de la barbarie. Même son de cloche dans *Le Monde des livres* du 2 septembre 1999. Un an plus tard, un roman et un film de Virginie Despentes, *Baise-moi*, suscitent des remous et des divergences parmi les habituels pourfendeurs de la censure.

[106] Nombre de critiques — et de moralistes — s'y emploient pourtant, en tentant par exemple, sans jamais parvenir à des conclusions convaincantes, de distinguer "l'érotisme", supposé sain et "moral", et "la pornographie", taxée d'"immoralité" et qui mériterait les foudres de la censure.

[107] Dans *L'Ère du soupçon* (1956), Nathalie Sarraute explique notamment que, après Freud, Proust et Joyce, les romanciers et les lecteurs de romans ne peuvent plus croire aux personnages, trop souvent réduits à des caractères-étiquettes, et que le trompe-l'œil qu'est un roman livré à l'imagination de l'auteur ne trompe plus personne.

[108] Georges Pérec l'a également bien compris, qui s'est imposé des contraintes d'une rigueur exceptionnelle dans *La Disparition* et *La Vie mode d'emploi*.

[109] Voir son article "Le Chef-d'œuvre" — titre évidemment ironique — dans *Le Journal* du 10 juin 1900.

[110] "*Le roman* [...] *est un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites.* [...] *Il ne subit d'autres inconvénients et ne connaît d'autres dangers que son infinie liberté*" ("Théophile Gautier", in *L'Art romantique*, p. 160)

[111] Pierre Bourdieu constate à juste titre que l'autonomie des écrivains-artistes, au tournant du précédent siècle, "*consiste dans une obéissance librement choisie, mais inconditionnelle, aux lois nouvelles qu'ils inventent et qu'ils entendent faire triompher dans la République des Lettres*" *(Les Règles de l'art*, Le Seuil, 1992, p. 116).

[112] Même Zola reconnaît que le réel est perçu à travers un "*écran*", mais il le souhaite aussi "*transparent*" que possible : c'est cette transparence qui, selon lui, oppose le roman réaliste au roman romantique.

[113] Charles Baudelaire, "L'Art philosophique", dans *L'Art romantique*, Lemerre, s.d., p. 117.

[114] De même Baudelaire, dans son compte rendu de *Madame Bovary* : "*Réalisme* — [...], *injure dégoûtante jetée à la face de tous les analystes, mot vague et élastique qui signifie, pour le vulgaire, non pas une méthode nouvelle de création, mais une description minutieuse des accessoires*" (*op. cit.*, p. 369).

[115] Octave Mirbeau, "L'Art et la Nature", *Le Gaulois*, 26 avril 1886 (*C. E*, t. I, p. 246).

[116] Arthur Schopenhauer, *Métaphysique de l'amour - Métaphysique de la mort*, U. G. E., coll. 10/18, 1964, p. 133.

[117] Octave Mirbeau, "Aristide Maillol", *La Revue*, 1er avril 1905 (*C. E.*, t. II, p. 386).

[118] Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, p. 92.

[119] "Disproportion de l'homme", pensée n° 197, *Pensées*, *loc. cit.*, p. 143.

[120] Octave Mirbeau, *Lettre à Léon Tolstoï*, À l'écart, Reims, 1991, p. 15.

[121] "*Monsieur Jean* [valet de chambre] *vidait les pots de chambre... M. Paul Bourget vidait les âmes*", écrit Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre* (chap. XVI, Livre de Poche, 1986, p. 423).

[122] Ainsi Baudelaire écrit-il : "*La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même*" (*op. cit.*, p. 152).

[123] Émile Zola, *op. cit.*, p. 1, p. 30 et p. 8.

[124] Octave Mirbeau, "Le Rêve", *Le Gaulois*, 3 novembre 1884 (recueilli dans ses *Combats littéraires*).

[125] Octave Mirbeau, *Correspondance avec Claude Monet*, Éd. du Lérot, Tusson, 1990, p. 50.

[126] Guy de Maupassant, Préface de *Pierre et Jean* (1888), Classiques Hachette, 1998, p. 16.

[127] Un scandale récent a confirmé ce danger : dans une autobiographie mystificatrice, parue en 1995 et qui n'est en réalité qu'une fiction, un pseudo-Benjamin Wilkomirski — Bruno Dösselkker de son vrai nom — a raconté avec beaucoup de crédibilité sa prétendue enfance dans les camps de Majdanek et d'Auschwitz, alors que l'auteur a passé en Suisse une enfance tranquille. Ce témoignage "bidon" a bouleversé des centaines de milliers de lecteurs, trompés par l'illusion du réel, jusqu'à ce qu'une enquête, menée par un historien suisse, révèle qu'il ne s'agissait là que de littérature.

[128] Paradoxalement, Michel Tournier se réclame de Zola et, comme son modèle, enquête et se documente avant d'écrire ses romans : mais il s'agit simplement pour lui d'ancrer les mythes qu'il actualise dans le monde connu de ses lecteurs pour mieux faire passer une problématique philosophique ; la documentation n'est qu'un moyen, sans véritable prétention au réalisme.

[129] *L'Étranger* est un cas très particulier de récit subjectif, dans la mesure où l'œil de Meursault apparaît comme aussi neutre et objectif que celui d'une caméra, ce qui, bien sûr, n'est qu'une illusion créée par l'art du romancier.

[130] Au théâtre, Luigi Pirandello a poussé ce procédé subjectiviste à l'extrême dans *Chacun sa vérité*.

[131] Baudelaire dénonce ce qu'il appelle "*l'hérésie de l'enseignement*" et affirme que "*la Poésie* [...] *n'a pas d'autre but qu'Elle-même*" et qu'aucun poème ne sera "*si grand, si noble* [...] *que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème*" (*op. cit.*, p. 151).

[132] Stéphane Mallarmé, "Ses purs ongles très hauts", sonnet qui défie l'interprétation et dont "*le sens, s'il en a un*", est, aux dires du poète lui-même, "*évoqué par un mirage interne des mots mêmes*".

[133] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 115-121.

[134] Sylvie Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 86.

[135] Notamment dans le chapitre X du *Journal d'une femme de chambre* et dans ses *Combats esthétiques*, t. II, pp. 81-95. Pierre Bourdieu les soupçonne aussi "*de faire de nécessité vertu*" (*op. cit.*, p. 121), ou de vouloir "*triompher sur le terrain symbolique en perdant sur le terrain économique*" (p. 123).

[136] Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852 (*Correspondance, loc. cit.*, t. II, pp. 70-71).

[137] *Dans le ciel*, p. 110.

[138] Dans *Situations II*, Gallimard, 1948 : "*Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher*."

[139] Sur ces contradictions de Mirbeau pendant l'affaire Dreyfus, voir mon article "L'Opinion publique face à l'Affaire d'après Octave Mirbeau", dans *Littérature et nation*, université de Tours, n° hors série, janvier 1997, pp. 151-160.

[140] Voir par exemple la préface de *Cromwell,* de Victor Hugo, celle de *Geneviève*,

de Lamartine, celle de *Germinie Lacerteux*, des frères Goncourt, celle de *Pierre et Jean*, de Maupassant, ou celles de Montherlant (*Malatesta, Port-Royal*), ou encore l'Avant-propos de 1842 à *La Comédie humaine* de Balzac. Pour sa part, Mirbeau n'a accompagné ses œuvres d'aucune préface, si l'on considère que la préface à la neuvième édition du *Calvaire*, rédigée conjoncturellement en réponse à des attaques non littéraires et publiée dans *Le Figaro* du 8 décembre 1886, n'a pas été reprise dans les rééditions suivantes.

[141] Mirbeau a dirigé pendant six mois, en 1883, un hebdomadaire de combat anti-opportuniste et de petit format appelé *Les Grimaces*, où il dévoilait des scandales tenus sous le boisseau et faisait grimacer les puissants.

[142] "*Il faut jouer dûment notre rôle, mais comme rôle d'un personnage emprunté*" (Montaigne, *Essais*, livre III, chap. X ; Classiques Garnier, 1952, p. 253).

[143] Ainsi, rendant compte du premier volume de mon édition critique de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, en même temps que de la dernière production de Philippe Sollers, Dominique Jamet a-t-il méchamment intitulé son article : "Plus je lis Sollers, plus j'aime Mirbeau" (*Marianne*, 30 octobre 2000)...

[144] Octave Mirbeau, "Les Peintres primés", *L'Écho de Paris*, 25 juillet 1889 (*C. E.*, t. I, p. 394).

[145] Pour Mirbeau, "*la blague exprime toujours l'opinion moyenne, dans un jet d'immonde salive*" (*Le Calvaire*, chap. III, in *Œuvre romanesque* de Mirbeau, t. I, p. 180).

[146] C'est ce dont souffre le peintre Lucien de *Dans le ciel* : "*Je ne suis pas un fou, comme tu pourrais croire, je suis un impuissant, ce qui est bien différent...* " (chap. XXV, p. 129).

[147] De nouveau on pourrait rapprocher Mirbeau de Camus, en l'occurrence de *L'Homme révolté*.

[148] C'est ce qu'affirme Roger Fresselou, dans le dernier chapitre des *21 jours d'un neurasthénique*, de Mirbeau : "*L'art est une corruption... la littérature un mensonge... la philosophie une mystification* [...] *le progrès c'est, plus rapide, plus conscient, un pas en avant vers l'inéluctable fin*" (Éditions du Passeur, Nantes, 1999, pp. 375-376).

[149] Stéphane Mallarmé, "Le Tombeau d'Edgar Poe" (1877).

[150] Pour Mirbeau, seul Mallarmé précisément réalise ce "*miracle*" : "*Il est le seul extraordinaire vraiment, qui ait trouvé le mot exprimant, à la fois, une forme, une couleur, un son, un parfum, une pensée.* [...] *Ses mots ne sont plus des mots, ils sont des êtres*" ("Quelques opinions d'un Allemand", *Le Figaro*, 4 novembre 1889 ; article recueilli dans ses *Combats littéraires*, à paraître).

[151] Propos rapporté par Albert Adès dans ses "Notes inédites" (archives de M^{me} Edmone Adès-Theix).

[152] Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 158. Il parle aussi de "*sorcellerie de la Muse*" (*ibid.*, p. 163).

[153] Baudelaire considérait que "*c'est par la poésie et à travers la poésie* [...] *que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau*" (*op. cit.*, p. 153). Un matérialiste comme Mirbeau n'attend, bien sûr, aucune révélation de ce genre.

[154] L'abbé Jules compare les mots à du "*caca*" : "*Les poètes !... Peuh !... Ils ne servent qu'à salir la nature* [...] *de leurs mots, absolument comme si, toi, tu allais barbouiller un lys ou une églantine avec ton caca !...*" (*L'Abbé Jules,* II, chap. 3 ; in *Œuvre romanesque* de Mirbeau, t. I, p. 473).

[155] C'est ce qu'illustrent en particulier les romans de Jane Austen et de Flaubert, les *Farces et moralités*, de Mirbeau, *L'Étranger*, de Camus, ou les pièces d'Ionesco.

[156] "*Nos vacations sont farcesques*", disait Montaigne, qui ajoutait, citant Pétrone : "*Mundus universus exercet histrioniam*" (*Essais*, livre III, chap. X ; *loc. cit.*, p 252).

[157] Octave Mirbeau, *Correspondance avec Monet*, *loc. cit.*, p. 102.

[158] Pour Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, l'homme est entouré de "*murs absurdes*", il vit dans un univers "*irrationnel*", "*indéchiffrable et limité*", auquel se heurte en vain son "*désir éperdu de clarté*" ; et c'est de cette confrontation que naît ce qu'il appelle "*l'absurde*" (Albert Camus, *Essais*, La Pléiade, p. 113).

[159] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 43.

[160] Lettre du 3 juillet 1860, *Correspondance* de Flaubert, *loc. cit.*, t. III, p. 183.

[161] Mirbeau exprime la même idée à propos de Mallarmé : "*Son obscurité est elle-même de la vie, de cette vie elliptique, énigmatique, qui règne partout, aussi bien aux pistils des fleurs qu'aux prunelles des femmes*" ("Quelques opinions d'un Allemand", *loc. cit.*).

[162] De même, le peintre Lucien, de *Dans le ciel*, s'écrie-t-il amèrement : "*Sais-tu pourquoi je me bats les flancs pour trouver un tas de choses compliquées ?* [...] *C'est parce que je suis incapable de rendre le simple... parce que je ne sais pas dessiner*" (*loc. cit.*, p. 129).

[163] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 50. Flaubert a lui aussi dénoncé cette illusion dualiste. Il écrit par exemple que "*la forme est la chair même de la pensée, comme la pensée est l'âme de la vie*" (lettre de 1853 à Louise Colet, *Correspondance, loc. cit.*, t. II, p. 187).

[164] Mirbeau écrit ainsi de l'ami Claude Monet : "*Une de ses grandes originalités*, [...] *c'est qu'il n'a été l'élève de personne*. [...] *Il regarda la nature*. [...] *Il ne voulut point d'autre maître qu'elle* [...] *et il mit toute son énergie* [...] *à se défaire de ces quelques souvenirs extérieurs* [de Courbet et de Manet] *qui nuisaient au développement complet de sa personnalité*" ("Claude Monet", *Le Figaro*, 10 mars 1889 ; *C. E.*, t. I, pp. 355-357).

[165] L'intérêt de certains ateliers d'écriture peut être, précisément, de donner la parole à des sans-voix et à des exclus de la culture dominante (voir *supra* la note 73). Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'ils ne soient pas imprégnés de la culture de leur propre milieu.

[166] "*De moi, dont le nom s'étale en tête du volume, sur la couverture jaune, je ne retrouve rien*", écrit Mintié au chapitre III de son récit-confession (*Œuvre romanesque* de Mirbeau, t. I, p. 187)..

[167] Un exemple plaisant d'imprégnation culturelle était donné, dans le domaine musical, par un film italien interprété par Laura Antonell, *Ma femme est un violonsexe*, où l'on voyait un compositeur-violoncelliste "inspiré", au terme d'une longue gestation, accoucher d'une ouverture... de Rossini, à laquelle il ne manque pas un seul bémol...

[168] Dans le roman de Mirbeau, *Dans le ciel*, le peintre Lucien, inspiré de Vincent Van Gogh, finit par se couper la main "coupable" de ne pas rendre ce que l'esprit a conçu.

[169] Flaubert se méfie de cette prétendue "*inspiration*" et insiste sur la froideur indispensable au styliste : "*Il faut écrire plus froidement ;* [...] *tout doit se faire à froid, posément*" (lettre à Louise Colet de 1853, in *Correspondance*, *loc. cit.*, t. II, p. 175).

[170] Nous avons noté plus haut que Flaubert a connu aussi cette tentation.

[171] Jean-Claude Pinson, *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?*, Éditions Pleins Feux, Nantes, 1999, p. 25.

[172] Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 17.

[173] *Dans le ciel*, *loc. cit.*, p. 61.

[174] Ainsi l'historien Paul Veyne avoue-t-il que, pour lui, écrire, "*c'est une lutte contre toutes les bêtises anachroniques, tous les souvenirs dont on est rempli*" (*L'Histoire*, n° 247, octobre 2000, p. 96).

[175] Allusion à son recueil *Le Parti pris des choses* (1942), où Francis Ponge veut redonner la parole au monde et parvient, par exemple, à émerveiller le lecteur à partir d'un objet aussi usuel que le pain.

[176] Blaise Pascal, *Pensées,* éd. Didier Anzieu, Bibliothèque de Cluny, 1960, pensée n° 43, p. 28.

[177] D'autres "*puissances trompeuses*" peuvent également nous égarer, selon Pascal : les passions, l'imagination et la coutume.

[178] Françoise Collin, *Je partirais d'un mot - Le Champ symbolique*, Fus Art, Villenave d'Ornon, 1999, p. 68.

[179] Tarrou déclare par exemple que "*chacun la porte en soi, la peste*", et "*qu'il faut se surveiller sans arrêt pour ne pas être amené, dans une minute de distraction, à respirer dans la figure d'un autre et à lui coller l'infection*" (*La Peste*, *loc. cit.*, pp. 202-203).

[180] Il est tentant d'en dire autant de l'écriture du romancier lui-même, comme l'écrit Philippe Ledru, par exemple : puisque "*l'art ne peut naître que de la douleur*", à l'exemple de l'art sculptural du bourreau chinois du *Jardin des supplices*, il conclut que "*l'écriture de Mirbeau est à l'image des corps suppliciés*" du bagne de Canton, tout à la fois plaisir et supplice (*Le Calvaire des corps dans l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau*, mémoire de maîtrise, université d'Angers, 2000, p. 27).

[181] Les calembours constituent un cas intéressant : d'un côté, ils peuvent apparaître comme des enfantillages d'autant plus indignes de gens sérieux qu'ils ne font rire que s'ils n'ont aucun sens ; mais, d'un autre côté, ils contribuent de la sorte à désacraliser le pouvoir signifiant des mots et portent la contestation au cœur même de ce qui fait la littérature : l'art d'accommoder les mots. Ils peuvent apparaître alors comme le meilleur outil de la "*dés-illusion*" souhaitée par l'homme lucide et désespéré — dont l'humoriste Alphonse Allais était un bon spécimen.

[182] Stéphane Mallarmé, "Une dentelle s'abolit" (1887).

[183] Paul Verlaine, "Chanson d'automne", recueilli dans *Poèmes saturniens* (1866).

[184] Octave Mirbeau, *Théâtre complet*, Éditions InterUniversitaires, Saint-Pierre-du-Mont, 1999, p. 564.

[185] C'est ainsi que Paul Valéry a conçu "Le Cimetière marin" à partir du rythme du décasyllabe.

[186] "*L'art naît de contraintes, vit de luttes, meurt de liberté*" ("De l'évolution du théâtre", 1904, in *Essais critiques* d'André Gide, Gallimard, Pléiade, 1999, p. 437).

[187] Dans "Chanson d'automne", Verlaine recourt aussi aux vers de trois syllabes pour clore chaque strophe.

[188] Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Éd. du Seuil, 1964, p. 23.

[189] Olivier Rolin, "Michaux, *Commencement sans fin de ma vie obscure*", *Le Monde*, 27 août 1999, p. 12.

[190] Françoise Collin, *op. cit.*, p. 89.32

[191] "*L'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique* [...]. *C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit*" (*Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948, p. 52).

[192] "*Un livre n'a pas un auteur, mais un nombre indéfini d'auteurs. Car à celui qui l'a écrit s'ajoute de plein droit dans l'acte créateur l'ensemble de ceux qui l'ont lu ou le liront*" (*Le Vol du vampire*, Mercure de France, 1981, p. 10). On pourrait aussi citer Eugène Ionesco, qui acceptait fort bien que des publics fort différents aient donné de sa pièce *Rhinocéros* des lectures multiples, en fonction de la situation politique et sociale où ils se trouvent. Dans *Antidotes* (Gallimard, 1977), il écrit ainsi : "*Combien de personnes, de classes sociales les plus différentes, ne se sont-elles pas reconnues en moi ?*"

[193] In *Le Génie du lecteur*, numéro spécial de *L'École des Lettres,* juillet 1999, n° 14, p. 3.

[194] Ainsi Pierre Lepape écrit-il, rendant compte des *Improvisations sur Balzac*, de Michel Butor : "*Peut-être croit-il lui-même à cette profession de foi monarchiste et catholique, mais ses textes n'y croient pas, si l'on veut bien les lire attentivement*" (*Le Monde des livres*, 16 octobre 2000, p. II).

[195] Françoise Collin, *op. cit.*, p. 101.

[196] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, "Au lecteur" : "*Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère.*"